

O Retábulo no Espaço Ibero-Americano

Forma, função e iconografia

Ana Celeste Glória (coord.)

Volume 2



IH INSTITUTO
DE HISTÓRIA
DA ARTE

*O Retábulo no espaço Ibero-Americano:
forma, função e iconografia*

*Coordenação
Ana Celeste Glória*



Volume 2

Instituto de História da Arte

Título: *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: Forma, função e iconografia*

Coordenação editorial: Ana Celeste Glória

Coordenação científica: Carlos Alberto Moura, Carlos Pena Bujan, Fernando António Baptista Pereira, Fernando Quiles, Irina Sandu, Maria João Pereira Coutinho, Myriam Ribeiro, Pedro Flor, Pilar Diez del Corral Corredoira, Sandra Costa Saldanha, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão

Assistência à edição: Ana Francisca Bernardo, Ricardo Naito

Paginação & design: Ana Celeste Glória

Imagem da capa: José António Landi – Pormenor de retábulo para o altar-mor da Sé de Belém. Desenho à pena, aguarelado, 300x170 mm. Rio de Janeiro, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil, Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira – Prospectos de cidades, villas, povoações, edefícios..., da Expedição Philosophica do Para, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba, 1784-1792, VII.

Disponível in <http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belem>
<http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belem>

Edição: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA

ISBN: 978-989-99192-6-6

Lisboa, 7 de Fevereiro de 2016

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto estratégico do IHA [UID/PAM/00417/2013].

© Autores e Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA.
Os artigos, imagens e norma ortográfica utilizada são da responsabilidade dos autores.

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
Av. de Berna, 26-C
1069-061 Lisboa
www.ihafcs.unl.pt

Índice

Volume 2

Parte III - O Retábulo e a iconografia: interpretação, significado e função..... 7

Torre de Moncorvo - O retábulo flamengo de Santa Ana..... 9

Adília Fernandes

La retablística novohispana en el debate estético de signo ilustrado 15

Álvaro Cabezas García

O Retábulo da Estigmatização de S. Francisco na igreja de
Santa Clara-a-Nova em Coimbra 27

Ana Rita Carvalho

Dos retablos para Felipe V de Borbón en la catedral de Oviedo (Asturias) 41

Bárbara García Menéndez

Sine labe concepta. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal
a través de sus retablos..... 51

Carme López Calderón

La Ermita de los Santos Mártires en Cuevas de Soria.

Dos retablos-relicarios, dos estilos artísticos 67

Elena Sainz Magaña y Joaquina Gutiérrez Peña

La iconografía de los Siete Arcángeles en el retablo hispanoamericano.

Heterodoxia, censura y devoción publica 79

Escardiel González Estévez

Tota pulchra es Maria: os artifícios da linguagem logo-icónica na representação
imaculista do Barroco Iberoamericano e o retábulo da Misericórdia de Anadia 91

Filipa Araújo

O programa iconográfico jesuíta: aplicações em retábulos nas missões Guarani..... 105

Flávio António Cardoso Gil

Uma “obra de arte total”: a talha da capela particular de Nossa Senhora da Nazaré,
em Cravaz – Tarouca 115

Pedro Vasconcelos Cardoso

Lo profano visita lo sacro: La *chinoiserie* en los retablos canarios del siglo XVIII..... 127

David Martín López

Parte IV - Património retabular: Conservação, restauro, defesa e valorização 139

La intervención en retablos lígneos problemática y pautas de actuación 141
María José González López

Conservação e restauro das pinturas do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal
– Contributo, no contexto contemporâneo da preservação, defesa e
valorização do património cultural 155
Carolina Ferreira, Sofia Gomes, Glória Nascimento, Mercês Lorena, António Candeias

O retábulo de Santa Catarina da Carnota:
prelúdios para a identificação de uma tipologia franciscana 167
André Varela Remígio, Anísio Franco, Maria João Vilhena de Carvalho

Retábulo de Santa Teresa na Igreja de Santo Alberto:
Forma, função, conservação e restauro 181
Elsa Murta

Gilt-Teller: uma abordagem inovadora e ferramenta multimédia para o estudo
interdisciplinar dos retábulos em talha dourada em Portugal 195
I. C. A. Sandu

Conhecimento do retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Pombeiro
pelo estudo do seu reverso 205
José Vieira Gomes

Retablo ilusionista de la Capilla de San Bernardino en Izúcar
de Matamoros, Puebla: México 215
Sarahy Fernández García, Perla Téllez Cruz

Argentatum. Folha de prata na retabulística em Portugal 227
Tiago Dias, Elsa Murta, Cristina Barrocas Dias, Vítor Serrão

Proceso vital de los retablos en iglesias menores.
La Vera Cruz de San Fernando (Cádiz) 237
Yolanda Muñoz Rey

A Retabulística Barroca de Lisboa entre o Liberalismo e a Actualidade:
Mecanismos de alienação e de conservação de um património.
O papel do Museu Nacional de Arte Antiga 247
Sílvia Ferreira

Índice de autores..... 263

Índice geral..... 265

Parte III

**O Retábulo e a iconografia:
interpretação, significado e função**



Torre de Moncorvo - O retábulo flamengo de Santa Ana

Adília Fernandes¹



Introdução

As origens de Torre de Moncorvo, como concelho, remontam à idade Média. No século XIII, D. Dinis concede-lhe carta de foral. Nos finais de setecentos, dentro da nova divisão administrativa e judicial, a vila de Moncorvo é cabeça da mais extensa comarca do reino, cujo senhorio pertence à Coroa. Sob o ponto de vista histórico, aparece como a mais importante das seis que com ela completam a província de Trás-os-Montes. Torre de Moncorvo é sede de provedoria e, como tal, pertence-lhe fiscalizar e cobrar as receitas da Coroa, tendo sob a sua alçada a comarca de Bragança e a de Vila Real. É, ainda, sede de comarca eclesiástica ou vigaria, equivalente a uma diocese. Nesta última qualidade, é uma das cinco circunscrições que compõem o arcebispado de Braga, com cento e vinte e quatro igrejas paroquiais. É visitada, apenas, pelo próprio arcebispo ou seus representantes². As vigarias resultam da extensa dimensão territorial do arcebispado e visam facilitar a sua administração.

Em 1881, Moncorvo é anexado à diocese de Bragança, criada em 1770, como consequência do programa de definição absolutista da governação de D. José I e do seu ministro, o Marquês de Pombal.

Nas *Memórias Paroquiais*, de 1758³ – documento que traduz a complexa constituição e construção de uma cultura histórica e geográfica de base paroquial, na sua caracterização física, económica, social e no quadro das suas ligações sociais e políticas da ordem régia, senhorial, donatorial, religiosa e eclesiástica – regista-se ser a Igreja de Moncorvo o mais sumptuoso templo que se conhece no reino das igrejas matrizes, é colegiada e reitoria. A grandiosidade do monumento acompanha a renovação empreendida em consequência dos descobrimentos e expansão portugueses, o crescente aumento populacional e o desejo de elevação do estatuto eclesiástico da comarca. Conta com o empenho dos responsáveis autárquicos, concretamente,

¹ Doutora em História Moderna pela Universidade do Minho; investigadora de pós-doutoramento na Universidade do Porto, onde integra o CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar: Cultura, Espaço, Memória).

² Paulo Dias de Niza, *Portugal Sacro-Profano*, Parte II (Lisboa, Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1768), p. 252. Ver, também, Joaquim M. Rebelo, *Resenha Histórica de Torre de Moncorvo* (Moncorvo, Câmara Municipal de Torre de Moncorvo, 1988), 13 e 15.

³ José Viriato Capela e Ana Cunha Ferreira, *Braga nas Memórias Paroquiais de 1758*, (Braga, FCT e Associação Comercial de Braga, 2002), pp. 14-16 e Adília Fernandes, *O Recolhimento de Santo António do Sacramento de Torre de Moncorvo (1661-18149 – Percursos e destinos femininos* (Coimbra, Palimage Editores, 2015), 187-196.

na entrega de propriedades agrícolas sitas no Vale da Vilariça, e que, posteriormente, passam a incorporar os bens da igreja, tal como se constata pelo respetivo tombo. Em 1617, enquanto ainda decorrem as obras de construção da igreja, iniciadas no século anterior e perspetivando a sua grandiosidade, a câmara, estando vago o arcebispado de Braga, endereça duas cartas a Filipe II nas quais solicita a criação de uma diocese com a vila como sede episcopal. Alega, a par da grande distância de Braga a Moncorvo, que os rendimentos podem sustentar este estatuto e que o templo é apto a ser catedral. A passagem do arcebispo de Braga, frei Bartolomeu dos Mártires (1559-1582), por esta localidade, aquando da promoção e aplicação das decisões e orientações do Concílio de Trento (em cujos trabalhos tem um papel importante)⁴, não conduz ao sucesso desta pretensão. Moncorvo mantém-se como comarca eclesiástica até ao século XIX, com cento e catorze freguesias e cinco anexas. Aquela pretensão é reveladora de um considerável incremento económico que o século XVII conhece. Moncorvo, vai afastando-se, no século XVIII, do desenvolvimento que vive no século anterior. Entra, agora, num processo de declinação.

Aponta-se o início da edificação da igreja para a primeira década do século XVI⁵ e a sua conclusão para o seguinte, conhecendo obras de reparação e enriquecimento nos séculos posteriores. A construção percorre o período filipino, pelo que recebe influências de Espanha. São patentes diversos elementos estilísticos, como os das igrejas-salão manuelinas, os renascentistas e os maneiristas, bem como os que remetem para a austeridade tridentina, cara aos Filipes, nomeadamente, na fachada principal. O incremento dos trabalhos pode ter resultado, em dada fase, da mediação de frei Bartolomeu dos Mártires.

A monumentalidade da arquitetura religiosa, como a igreja matriz e o convento de S. Francisco, da vila, que resistem à exuberância barroca, entre tantas outras obras, justifica, nos séculos XVI ao XVIII, a instalação de oficinas, como uma “escola” de cantaria, e o recurso a inúmeros artistas de diversa formação para a sua execução. A sua origem é local, mas também de Braga, Porto e regiões espanholas, entre outras proveniências.

A talha dos altares da igreja desdobra-se em diferentes expressões estilísticas, executada por pintores-douradores, entalhadores e imaginários que não deixam de traduzir os condicionalismos de um tempo de rigorismo que se reflete na sua liberdade criativa e os submete, paralelamente, a uma aprovação prévia pela hierarquia eclesiástica.

O tríptico de Santa Ana

No interior da igreja exhibe-se uma das mais valiosas peças que a preenchem: o tríptico de Santa Ana⁶ (**Fig. 1**). Encontra-se junto do retábulo do Santíssimo Sacramento, do século XVII, em madeira polícroma.

Formado por dois andares, este retábulo localiza-se na cabeceira da nave do Evangelho.

A pequena dimensão do tríptico contrasta com a sua grandiosidade e profusão decorativa.

⁴ Ivone da Paz Soares, “Arcebispado de Braga por Setecentos”, in *Revista Campos Monteiro, história património cultura*, n.º 3 (Coimbra, Palimage Editores, 2008), 116.

⁵ Luís Alexandre Rodrigues, “O programa arquitectónico da Matriz de Moncorvo e a demora da afirmação do da arte barroca no distrito de Bragança”, in *O património histórico-cultural da região de Bragança/Zamora* (Porto, CEPES/Edições Afrontamento, 2005), 39-66.

⁶ Para o estudo deste tríptico, leia-se Adriano Vasco Rodrigues, O retábulo flamengo da parentela de Santa Ana na igreja matriz de Torre de Moncorvo, separata do vol. V da *Revista de Ciências Históricas* (Porto: Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 1990), pp. 143-168 e Maria da Assunção Carqueja, *Documentos medievais de Torre de Moncorvo* (Torre de Moncorvo, Câmara Municipal de Torre de Moncorvo, 2007), 161-178.



Fig. 1 – Tríptico de Santa Ana.
(Fotografia da autora)

Adriano Vasco Rodrigues situa o tríptico, cronologicamente, entre 1500 e 1510. Classifica-o como flamengo de tipo brabantão (da região de Brabante), saído das oficinas de Antuérpia. A iconografia inspira-se nos *Evangelhos Apócrifos*. É com base nos estudos deste autor que desenvolvo a minha reflexão.

As origens da arte dos retábulos recua ao final do século XI, atingindo o seu expoente na região da Flandres. No século XIV, são fabricados em madeira, evoluindo de outros materiais, e são-lhes acrescentadas duas portas laterais que fecham sobre a parte central. A designação tríptico vem da articulação das três peças. De dimensões modestas, utilizam, vulgarmente, uma caixa retangular. No século XVI, toma supremacia o centro de Antuérpia, ganhando uma reputação que suplanta a do condado da Flandres e ducado de Brabante. O fluxo de exportações destas peças para diferentes países, incluindo Portugal, verifica-se até à Reforma. Este movimento e as guerras de religião interrompem a continuidade desta arte e muitos retábulos são destruídos ou mutilados. Neste caso, é revelador o conjunto patenteado nos Museus Reais de Arte e História, em Bruxelas. A mutilação atinge a maioria dos 15 retábulos expostos. Aqueles que sobreviveram, intactos ou não, tornaram-se peças de extremo valor pela sua raridade.

As obras saídas das diferentes oficinas têm, nas caixas, as suas marcas de origem, impostas pelas guildas. As marcas de Antuérpia (Anvers) correspondem a uma ou duas mãos,

a par da impressão do castelo desta cidade que atesta a qualidade da policromia e do dourado. Estas marcas estão estampadas na caixa do tríptico de Moncorvo.

A motivação temática advém da coroação da Virgem, do grupo do Calvário, dos acontecimentos da Paixão e da parentela de Santa Ana, expressão iconográfica do retábulo desta vila.

O culto a Santa Ana não é referido nos *Evangelhos* tradicionais, não constituindo, assim, fonte para os artistas que se debruçaram sobre a sua vida.

Justiniano consagra-lhe um templo em Constantinopla no século VI, mas a sua devoção, no Médio Oriente, é anterior. Sob o pontificado de Gregório XIII, em 1584, a festa litúrgica de Santa Ana entrou no missal romano, provavelmente, como consequência da sua expansão nos séculos XV e XVI. Santa Ana é exaltada pelos humanistas como esposa e educadora modelar. Representa o ideal feminino das irmandades e confrarias.

Tomam-se, como fontes primordiais de inspiração dos artistas flamengos, para a criação historiada dos retábulos, os *Evangelhos Apócrifos*, datando-se o mais antigo, o *Protoevangelho de S. Tiago*, por volta do ano 150, e outros escritos místicos que circulavam na Idade Média, como a *Legenda Dourada*, coletânea de narrativas hagiográficas. Os *Evangelhos Apócrifos*, a que hoje se confere grande valor, facultam-nos dados da tradição cristã, em particular, os fundamentos da linha de pureza em que vai nascer o Salvador do Mundo, através da parentela de Santa Ana e que começa com a sua mãe, Emerenciana. À história do casamento de Joaquim com Ana associam-se, ao longo dos séculos, mais pormenores, como os que referem os dois outros casamentos que contraiu, após a morte de Joaquim. Deste, de Cleofas e de Salomas, nasceu uma filha de cada um. A primeira das três Marias, é a mãe de Jesus.

Nomeia-se, ainda, como fonte para o caso de Moncorvo, a *História de José, o carpinteiro*, relacionado com a infância de Jesus, escrita, talvez, no Egito, nos séculos VI-VII.

O retábulo ou tríptico de Moncorvo, enquadrado por molduras de estilo gótico,

“(…) compõe-se de uma caixa de madeira de carvalho da Flandres, com 53cm de largura, 75cm de altura e 16cm de profundidade interior. É fachada por duas portas, com uma espessura de 10cm. A espessura exterior da caixa é de 18, 4cm. Aberto, o tríptico mede de largura (ou comprimento), 1m, 24 e de altura 96cm. No compartimento central encontra-se o *faldistorium* (faldistório), ou assento de Santa Ana (...)”.

A leitura, feita da “esquerda para a direita”, diz-nos que a iconografia está, sequencialmente, de acordo com o *Protoevangelho de S. Tiago*. A família de Santa Ana é referida nas seguintes cenas: no volante esquerdo representam-se os esponsais da mãe de Nossa Senhora com S. Joaquim; na caixa central, Santa Ana, sentada numa cátedra, entre uma dezena de figuras; no volante direito, vemo-la com S. Joaquim na porta dourada de Jerusalém.

As portas apresentam esculturas, que vão dos baixos aos altos relevos. Com exceção de três figuras na parte central, feitas em separado e adossadas, as restantes são esculpidas, diretamente, na madeira da caixa.

As figuras que observamos, seguindo a leitura referida (da esquerda para a direita), são:

– volante esquerdo (**Fig. 2**): Joaquim; Stolanus, pai de Ana; Grande Sacerdote (que celebra o casamento entre Joaquim e Ana); Emerenciana; Ana;

– parte central (**Fig. 3**): Maria Salomas; S. José; Zebedeu; marido de Maria Salomas; S. Joaquim, primeiro marido de Santa Ana; anjo; Maria, Mãe de Jesus; Menino Jesus; Santa Ana,

no *faldistorium*; Anjo; Cleofas, segundo marido de Santa Ana; Alfeu, marido de Maria Cleofas; Maria Cleofas; Salomas, terceiro marido de Santa Ana;

– volante direito (**Fig. 4**): S. Joaquim, a orar no monte com as ovelhas; S. Joaquim e Santa Ana, à entrada da Porta Dourada de Jerusalém.



Figs. 2, 3, 4 – Volante esquerdo, parte central, e volante direito.
(Fotografias da autora)

Como cor predominante desta encenação, temos o ouro, traço comum a outros retábulos provenientes de Bruxelas e de Antuérpia. A douragem obedece a princípios de economia, revelados pelo uso de finas camadas inferiores de outras cores aplicadas sobre cré. A de ouro, que cobre mantos e cabelos, é finíssima, sobreposta por verniz vermelho. O vermelho dá o reflexo dourado ao conjunto e pinta o interior do dossel. O tom azul faz-se notar. O aspeto geral é luxuoso, exuberante. Contribuem para isso, nomeadamente, as vestes de Santa Ana e das Três Marias, que sugerem ser de brocado. O reduzido tamanho das figuras não impede a perfeição dos pormenores, comprovada, por exemplo, pelos traços dos rostos e das expressões.

Esta peça (**Fig. 5**) revela que a região transmontana não escapou à influência artística flamenga, exercida pela importação de quadros e gravuras. É um facto que as relações comerciais, culturais e diplomáticas de Portugal com a Flandres remontam ao século XII, privilegiando-se a cidade do Porto, mercantil e profundamente católica, tal como as cidades flamengas. Neste quadro, é introduzido o culto de Santa Ana, modelo de mulher, esposa e mãe que conforta os comerciantes, por longo tempo ausentes do lar.

Em Antuérpia, os contactos decorrem de forma intensa, justificando que aqui se fixem cônsules portugueses, seja criada a Feitoria Portuguesa de Antuérpia, ou Feitoria de Antuérpia, e surja um movimento comercial por terra e por mar. A importação do retábulo de Moncorvo,

dando expressão a tal culto e dignidade e valor a um templo grandioso que lhe é posterior, com obras que o finalizam no terceiro quartel do século XVI, é absolutamente aceitável. Porém, as circunstâncias concretas que explicam a sua presença na vila, tal como os protagonistas responsáveis por ela e pelo seu destino último, a Igreja Matriz, continuam sem vislumbrar-se.



Fig. 5 – Retábulo do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Moncorvo. O tríptico flamengo de Santa Ana localiza-se à esquerda. (Fotografia da autora)

La retablística novohispana en el debate estético de signo ilustrado

Álvaro Cabezas García¹



Consideraciones previas: la problemática del retablo en tiempos de la Ilustración

Con la difusión de los valores del pensamiento ilustrado se dio en toda Europa un proceso de transformación en la percepción del concepto de la propia obra de arte.

Esta transformación consistió, por una parte, en que las personas que participaban de estas ideas, los llamados ilustrados, tomaron la referencia de las formas de la Antigüedad clásica –con su pureza de líneas y con su diáfana lectura del diseño arquitectónico o estructural–, como brújula para alcanzar la meta del buen gusto artístico, llevándoles esto a enjuiciar las muestras del pasado con el objetivo de obtener de ellas una revisión pragmática que dictaminara su idoneidad o rechazo en lógica con el espíritu de las reformas emprendidas por las distintas monarquías europeas². En cuanto a que estas pretendían la mejora de las condiciones de vida de sus respectivos pueblos, el arte se presentaba como un instrumento necesario para la reforma, sobre todo como rúbrica de la labor emprendida por monarcas como Carlos III, que tanta atención concedió al mismo en el caso de España. De esta manera, y por citar solo las grandes líneas de pensamiento que se plasmaron por escrito y se aplicaron por parte de los estamentos oficiales –la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue el brazo ejecutor de muchas de estas premisas–, la arquitectura debía volver a mostrar aquellas virtudes que habían alcanzado tanto éxito y perdurabilidad en los tiempos del Imperio Romano y que, tras las soluciones llevadas a cabo por Vitrubio en la Antigüedad y traducidas por Alberti, Palladio o Vignola a las necesidades del Renacimiento y el Barroco, eran las pertinentes en el último tercio del siglo XVIII. En cuanto a la escultura, esta contaba con importantes ejemplos donde inspirarse³. Con respecto a la pintura, a causa de que en ese momento casi no había referencias

¹ Doctor Ph.D por la Universidad de Sevilla.

² En ocasiones fue la estética el criterio que eligieron para ello, en otras fue la antigüedad, cuando no la moral religiosa o el utilitarismo reformista. Para conocer mejor el contexto cultural en que actuaron las distintas monarquías europeas, vid. el estudio de síntesis de Virginia León. *La Europa ilustrada* (Madrid: Ediciones Istmo, 1989).

³ En las esbeltas y sosegadas anatomías de los muchos ejemplos de origen grecolatino que se conservaban, y que, aun más, se estaban redescubriendo en las importantes excavaciones desarrolladas en Italia y España por esos años. A este respecto, vid Juan Antonio Calatrava Escobar, “El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada”, *Fragmentos: revista de arte* 12-13-14 (1988): 81-93; y Miguel Ángel Elvira Barba, “Winckelmann y las excavaciones de

de la practicada en el pasado clásico, se plantearon dos soluciones no del todo consecuentes: por un lado, pintores “filósofos” como Mengs abogaban por plasmar sobre los lienzos la apariencia de las esculturas romanas. Por otro, los pensadores que estaban asociados a la dirigencia de la Academia de San Fernando en el caso de España, de la Academia de San Lucas de Roma en Italia o de otros organismos análogos, propusieron, en cambio, la inspiración en las obras de los grandes maestros del pasado (Velázquez en Madrid, Murillo en Sevilla o Bernini en Roma), como método capaz de conseguir el restablecimiento de la calidad en la pintura⁴. Ya en el terreno del retablo, el desarrollo que habían tenido estas “máquinas lignarias” en el interior de los templos peninsulares desde el gótico hasta los comedios del setecientos había provocado varias interferencias en la lectura artística que se hacía de ellos, hasta el punto de desdibujarse su utilidad religiosa.

Por otra parte, y en consecuencia con lo anterior, el nacimiento de una nueva tendencia dentro de la piedad religiosa, influyó decisivamente sobre las obras y objetos artísticos que se guardaban dentro de los templos como mecanismos necesarios para la liturgia. De este modo, suele darse la circunstancia de que las críticas de los más acérrimos “nuevos-clásicos”⁵, se produzca dentro de la esfera cultural, antes que en otros espacios. El retablo, igual que los coros, se posicionó en medio del debate de signo ilustrado en cuanto a pieza contenedora de varios elementos que servían al culto y que lo perjudicaban en algunos casos a juicio de los ilustrados⁶. Si en este percibían una obstrucción del paso de la procesión litúrgica por la nave central del templo, aquel distorsionaba el lugar donde se ofrecía el sacrificio eucarístico con el gran aparato de maderas doradas propio de algunos retablos barrocos. A esto había que añadir una complicada lectura iconográfica y una compleja asimilación visual por lo deslumbrante de su colorido y lo intrincado de su ornamentación a base de angelillos, esculturas de santos o titulares marianos o cristíferos, encuadrados en molduras con guirnalda, festones, soportes con forma de estípites o variada decoración rococó. De todos los elementos que era necesario reformar en el arte siguiendo la misión de la recuperación del buen gusto, el retablo fue el que más polémica suscitó en los escritos de los ilustrados⁷. De tal forma que, aunque estos estableciesen unos parámetros claros en relación con la defensa de la naturaleza, de los estamentos de la nación, la religión, la referencia clásica, y para el caso que nos ocupa, la necesidad de recibir un mensaje claro y directo en las obras de arte a través de sus formas, no pusieron nunca tan de manifiesto sus criterios como en el caso del retablo.

Herculano”, en *El arte del siglo de las luces* (Barcelona: Fundación Amigos Museo del Prado-Fundación Caja Madrid, 2010), 177-195.

⁴ Sobre este interesante componente han escrito Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001), para el caso madrileño; Álvaro Cabezas García, *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII* (Sevilla: Estípite Ediciones, 2012), para el caso sevillano; y José Manuel Matilla (coord.), *Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013), para el caso romano.

⁵ El concepto lo desarrolla José Enrique García Melero, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1998), 10-13.

⁶ Quizá el que más específicamente trató el asunto en los escritos fue Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa* (Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra, 1785).

⁷ Las consideraciones sobre los retablos aparecieron constantemente en los escritos de, Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella* (Madrid: Imprenta de Ibarra, 1772-1794); y Juan Agustín Ceán-Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800).

En la crítica que recibió de los ilustrados se trenzó la abolición de las formas barrocas con la nueva mentalidad religiosa que no los consideraba necesarios y, por último, con el afán utilitarista que los creía símbolos del lujo y del capricho propio de la decadencia española de unos años atrás (la fase previa al reinado de Carlos III): los retablos se habían realizado con enormes cantidades de madera para cuya obtención fue necesaria la inversión de un buen número de árboles. La naturaleza era ahora muy valorada en estos círculos, primero como obra de Dios y segundo como proveedora de los bienes y recursos ineludibles para la vida del hombre. Quizá los árboles fueran el elemento distintivo de todo ese entramado, por lo que su uso para la ejecución de retablos no parecía justificable para ellos⁸. Y no solamente era el material empleado lo denunciado, también lo era el hecho de que el acabado de los mismos se realizara a partir del dorado y el profuso ornato de toda su superficie⁹. Por todo ello, el retablo fue condenado en la Ilustración por su diseño (en el que se perdía la referencia tectónica o estructural), por su materia (la madera), su acabado (el dorado) y por su objetivo religioso (contenedor de reliquias, custodia de la eucaristía, hornacina de imágenes de veneración). Ninguna otra rama artística sufrió tanto descrédito como la retablística por entonces.

Las consecuencias no tardaron en llegar en el ámbito peninsular. Primero la Academia elaboró una normativa que encontró pronto su aplicación a partir de reales cédulas en los reinados de Carlos III y Carlos IV que centralizaron el control de su diseño y la recomendación de sus materiales en la institución sanfernandina. Años más tarde, la legislación preveía que los escultores pudieran dorar sus propios retablos con lo que se asestaba un golpe durísimo contra las tradicionales prerrogativas gremiales de las distintas regiones de España¹⁰. Asegurándose el efectivo cumplimiento de estas medidas, los representantes de la Ilustración española liquidaban la continuidad de la concepción tradicional que se tenía del retablo durante el Barroco. No solo conseguirían que dejaran de realizarse esa tipología de retablos, sino que, incluso, creían estar legitimados para “arreglar” o deshabilitar aquellos ejemplos que resultaran claramente ofensivos para su convicción estética. Esto trajo consigo la puesta en marcha del retablo neoclásico de una parte y la eliminación y sustitución de importantes muestras de la retablística setecentista española por otra¹¹.

⁸ Ante el acuciante problema de deforestación que padecía España, Antonio Ponz propuso el uso generalizado de plantíos como solución. Vid. Diego Suárez Quevedo, “A propósito de un proyecto de Antonio Ponz. Realizaciones en Toledo y alrededores de Madrid”, *Anales de Historia del Arte* 2 (1990): 145-154. La madera, como otros materiales, podía, según su uso, significar ornato y ostentación. Algo que podía resultar indignante incluso ya en el siglo XVII, a tenor de las críticas recogidas por Antonio Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla. Estudio sobre la prosperidad y decadencia de la ciudad durante los siglos XVI y XVII* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1946) 66 y 80.

⁹ Al no haber sido nunca un metal de suma importancia en la carrera de Indias, el poco oro disponible se había laminado en gran parte para la decoración de retablos y otros objetos litúrgicos, provocando una pérdida pecuniaria importante. Sobre el asunto de la desmonetización alertan Ignacio Cano Rivero, “El Mariscal Soult y su colección de pintura”, *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo* 2 (2009): 105; y Francisco Sabas Ros González, “Los modelos de retablos del Arzobispo sevillano Alonso Marcos de Llanes y Argüelles” en *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804). II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*, coord. Jesús Paniagua Pérez (León: Universidad de León, 2005), 591.

¹⁰ Las reales órdenes de noviembre de 1777 establecían en primer lugar la aprobación del diseño por parte de la Academia de San Fernando de cualquier obra de arquitectura, incluidos los retablos; en segundo lugar prohibían realizar retablos en madera por su carácter combustible y porque luego había que dorarlos con los costes que esto conllevaba, así como por el peligro latente de la desmonetización y por último, aconsejaban realizarlos en piedra (que era muy costoso y laborioso), o en su defecto, a partir de estucos: una mezcla de yeso y polvo de mármol, de la que no se dominaba bien una técnica que tenía origen italiano.

¹¹ Sobre todo esto resultan muy útiles los estudios de J.J. Martín González, (a y b): a) “Problemática del retablo bajo Carlos III”, *Fragmentos: revista de arte* 12-13-14 (1988): 33-43; y b) “Comentarios sobre la aplicación de las reales órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LVIII (1992): 489-496; Juan Miguel Serrera, “Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás”,

El desarrollo y consecuencias de esta polémica (una de las más activas que ha sufrido el arte en épocas recientes), ha despertado el interés de la historiografía española, pero no ha ocurrido en igual medida en América, o al menos, en el caso de la Nueva España. El propósito de este estudio estriba en detectar las motivaciones históricas y estéticas del problema que planteó el asunto en aquellos territorios, y las soluciones planteadas en unas circunstancias de indudable interés como fueron las propias de los últimos años del virreinato y los primeros de la república.

Retablos y problemas de estética en Nueva España durante el siglo XVIII

El desarrollo del retablo novohispano discurrió por cauces equivalentes al que se dio en la Península Ibérica hasta los primeros años del siglo XVIII. Las obras emprendidas por Jerónimo Balbás (+ 1748) modificaron sustancialmente el panorama¹². Él introdujo en Nueva España, como había hecho antes en Andalucía, una estética renovadora dentro de la fase general del Barroco. A pesar de que hoy puede ser entendido como un paso que acercaba sus obras a la estética vigente en Italia y el norte de Europa, fue condenado en los escritos de los ilustrados como “heresiarca de la arquitectura”¹³. Su pecado fue la introducción de motivos geométricos en el diseño arquitectónico de los retablos, siendo el más característico de ellos la pilastra estípite. Esta opción estética no sería más que un “neomanierismo” que pretendía dinamizar el encorsetado clasicismo cortesano de raíz francesa que se dio en España con la llegada de los borbones y que se asemeja al practicado en otras latitudes en esta época¹⁴ (**Fig. 1**). Tras un desarrollo de tres décadas, su semilla y fruto fue recogido por sus numerosos seguidores¹⁵. Isidoro Vicente de Balbás (+ 1783), su hijo adoptivo, vendía proyectos de retablos desde el taller paterno y grababa las ilustraciones de obras literarias, además de desarrollar el llamado barroco-estípite (**Fig. 2**). Tras la muerte de Jerónimo Balbás, se asoció con José Joaquín de Sállagos¹⁶. Juan García de Castañeda (+ 1763), fue otro balbasiano que casó con Francisca de Ureña, hija de Felipe de Ureña, hecho que le sirvió para formar parte del taller familiar que operaba en Aguascalientes¹⁷, un artista decisivo para la difusión del estípite. Desde luego el desarrollo que se alcanzó en la construcción de retablos entre los años veinte y cuarenta del

Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística 223 (1990): 135-160; José María Sánchez Sánchez, “La Real Orden de Carlos III de 1777 y la implantación de los retablos de estuco en el arzobispado hispalense”, *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 240 (1996): 123-141 y Francisco Sabas Ros González, “La polémica sobre los retablos de estuco en Sevilla a finales del siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 14 (2001): 109-135, por citar solo los principales ejemplos.

¹² Nacido en Zamora, comenzó de tramoyista del teatro de Madrid y después emprendió obras en Cádiz y Sevilla entre 1706-1717 antes de pasar a México, donde murió en 1748. Vid., María Josefa Salud Caro Quesada, “Jerónimo Balbás en Sevilla”, *Atrio: revista de historia del arte* 0 (1988): 63-91; y Emilio Gómez Piñol, “Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México”, *Temas de estética y arte* II (1988): 96-143.

¹³ La cita es de Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: en casa de la viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804), 53.

¹⁴ Así lo cree Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas* (México: Grupo Financiero Bancomer, 1995, tomo I), 122.

¹⁵ Balbás realizó en Nueva España el retablo de los Reyes (1718-1725), el retablo del Perdón (1735), las tribunas del coro (1737), el antiguo altar mayor o Ciprés (1741) de la Catedral Metropolitana, el retablo de Ntra. Señora de las Angustias, los retablos de la capilla de Zuleta (1726-1727), el retablo mayor del Tercer Orden (1729-1732), y el retablo mayor de la iglesia de las concepcionistas (1747).

¹⁶ Su mejor obra es el conjunto de retablos de Santa Prisca de Taxco. En ellos ensaya la disolución del soporte y complejas variables para una ornamentación ya cercana a la del barroco-rocalla.

¹⁷ Trabajaron entre los años cuarenta y cincuenta para los jesuitas de Zacatecas. Sobre Felipe de Ureña, vid. Fátima Halcón, *Felipe de Ureña: la difusión del estípite en Nueva España* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012).

siglo XVIII en Nueva España fue absolutamente inaudito. No es de extrañar que más tarde hubiera que pagar determinados excesos¹⁸.

Sin embargo, el gusto imperante en el contexto en el que se realizaron estos retablos era la más propicia para ello. Juan Manuel de San Vicente admite en 1768 exageraciones en algunas arquitecturas, pero no como crítica, sino como “suntuosidad”¹⁹. Esta idea sirve a la práctica religiosa mexicana, ya que el país era considerado “Cielo del Mundo”, para voces tan acreditadas como la de Miguel Cabrera, quien manifestaba una suerte inconmensurable del país por el hecho de tener a la Virgen de Guadalupe en su suelo, tesoro de México y alrededor de la que debían disponerse todas las lisonjas y gracias posibles²⁰.



Fig. 1 (izda.) y 2 (dcha.) - México D.F. Catedral Metropolitana. Altar de los Reyes. Jerónimo Balbás. 1737. (Fonte: <http://www.arteycultura.com.mx/apologia-del-retablo-barroco-por-jicito/>, consultado el 29 de octubre de 2015); Taxco de Alarcón. Parroquia de Santa Prisca. Retablo mayor. Isidoro Vicente y Luis de Balbás (Fonte: <http://www.20-10historia.com/articulo11.phtml>, consultado el 29 de octubre de 2015)

¹⁸ Vid. Justino Fernández, *Estética del arte mexicano: El retablo de los reyes* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972), 198 y 205, desarrolla el concepto de “ultrabarroco” para referirse al estilo que se da en los retablos de esta época.

¹⁹ Vid. Juan de San Vicente. *Exacta descripción de la magnífica Corte Mexicana, Cabeza del Nuevo Americano Mundo, significada por sus esenciales partes para el bastante conocimiento de su grandeza* 1768, ápod. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 182.

²⁰ Cabrera será considerado como un equivalente patrio de Rafael y Miguel Ángel por los ilustrados, a quienes pareció no importarle esta justificación teórica de los excesos de su siglo que plasmó en *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México* (1751), ápod. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 184.

Dispuestos a ello, los retablistas acometieron obras que fueron calificadas de suntuosas, primorosas, esmeradas y perfectas. Estos epítetos equivalían a prestancia, decoración exuberante y acabado absoluto. Así se servía a la idea de grandeza (se presumía del coste de las obras) y majestuosidad (plenitud de luz y poder), de la que debían participar las obras del Barroco, que no solo eran lo que se mostraba a simple vista, sino jeroglíficos que encerraban elaborados significados religiosos²¹. Sin embargo, algunos investigadores han apreciado algo más en el carácter embriagante de estas obras. Para ellos, no solo habría una loable meta religiosa –persuadir al fiel, deslumbrarlo con el arte para impulsarlo a participar de la celebración–, sino un afán taxativo porque la autoría llamara la atención de los receptores, en definitiva una reivindicación de notoriedad, una búsqueda de la fama²². Si es cierto que desde una fecha temprana como 1730 comienza a palpase ese cierto aire mundano, esa frivolidad de la fama por la fama, e incluso las formas propias de las “galanterías del arte” en los retablos como un recurso utilizado para captar y retener la atención del espectador, parece lógico que no tardaran en aparecer las peticiones de contención, de freno para los desmanes, una justa medida, un término medio que consiga lo necesario para llegar al efecto dramático intenso por medio del retablo. Si los retablos de Balbás y los balbasianos (de los años veinte, treinta y cuarenta), provocaron este pensamiento, los de Francisco Martínez Gudiño (+ 1777), ya en los cincuenta y sesenta, encontraron la seria oposición teórica de artistas de influencia como Tresguerras primero, y la subsecuente destrucción en tiempos del academicismo, sobre todo en regiones como Querétaro (**Fig. 3**).

Lo cierto es que, de forma totalmente natural, como fruto de una mentalidad que cambiaba y que quería corregir esos excesos, nació el “neótilo”. No consiguió sustituir al “ultrabarroco”, sino convivir con él. Aunque es cierto que surgió como reacción a este, no se vincula con los formas neoclásicas que van a venir después²³. Se quiere expiar el pecado de los

²¹ Ejemplos sobre esto pueden encontrarse en la *Gaceta de México* de los años veinte y treinta. Así cuando se escribe “se está perfeccionando”, se quiere decir, completando, y aun más: decorando. “Ha quedado muy suntuoso y pulido el Templo del Señor S. Francisco (de Celaya)”; “Se estrenó en el Santuario de Na. Sa. de Guadalupe una sumptuosa lámpara... se compone de seis bichas que afianzan la crestería, con sus resaltos, y sobrepuestos de arquitectura”; “Se dedicó... el sumptuoso retablo principal (de Querétaro), que se compone de cinco cuerpos, todos primorosos en su talla, columnas, basas, frisos, lienzos, y concha de gran arte, y lucimiento, que haciendo juego con su guardapolvo, lo cierra, y une con la bóveda...”; en Oaxaca, “se dejan ver insignes, hermosos, dorados Retablos; salomónicas, istriadas, erguidas Columnas, airoas, pulidas, galanas Estatuas; exquisitas, ricas, admirables Láminas; limpios, brillantes, cristalinos Marcos; bien trazadas, lisas, y bruñidas Bóvedas; doctos, ingeniosos, adecuados Motes; grabadas, preciosas, majestuosas lámparas; con todos los demás adherentes que constituyen un todo perfecto”. Los resaltos, los sobrepuestos, los esmeros, los primores, las mixturas, lo prolijo... todas estas palabras pretenden, no solo con su significado, sino con la fonética describir la exuberante decoración de los retablos “corpulentos” del “ultrabarroco” que se ejecutaron por esos años. En esta lógica, presentar una obra de esas características se valoraba positivamente: significaba ostentación de ingenio, arrojo y valentía artísticas y “decencia” desde un punto de vista religioso. Todo esto significaba entonces “trabajar a la moderna”. Todas las citas, ápod. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 190-208.

²² “El esplendor del arte barroco y ultrabarroco lleva en su seno, a más del sentido religioso, una aspiración a la fama, a la inmortalidad en este mundo, que considerado desde el punto de vista del tiempo y de Nueva España hace pensar en aquel sentido de ser singular, en aquel sentimiento de la grandeza mexicana, que pretendía –y lo alcanzó en casos, sobre todo en el arte ultrabarroco–, emular a la misma Europa; por eso son 'héroes bizarros' los que 'han llenado de suntuosos templos y obras magníficas este Nuevo Mundo de la América”, ápod. Antonio Díaz del Castillo, *Mano religiosa* (1730), ápod. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 206.

²³ Sobre esta variante del retablo han escrito Jorge Alberto Manrique, “El “neótilo”, la última carta del barroco mexicano”. *Historia mexicana* 79 (enero-marzo, 1971): 335-367, quien acuñó por primera vez el término y sistematizó su estudio presentándolo como un “neobarroco con sentido de revisión”, como un movimiento purificador del Barroco (al recuperar la columna clásica y la pilastra), antes que como un intento por acabar con él. Ahondó en su estudio Martha Fernández, “El “neótilo” y las primeras manifestaciones de la Ilustración en Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 64 (1993): 31-45. Las más importantes obras neótilas serían la Capilla del Pocito, el camarín de la iglesia de San Diego de Aguascalientes; el retablo de tecali de la capilla de San José Chiapa; San Felipe de Oaxaca y Santiago Tianguistengo o la capilla del Tercer Orden de San Francisco en San Luis de Potosí, entre otros.

excesos “churriguerescos”²⁴ y se intenta volver a soportes más racionales para hacer visible la referencia tectónica de los retablos. Conociendo esta circunstancia algunos investigadores piensan que el “neóstilo”, que se desarrolló entre los años setenta y noventa del siglo XVIII, habiendo surgido antes de la creación de la Academia de San Carlos de México sería producto de la “Ilustración espontánea” de Nueva España.



Fig. 3 - Querétaro. Real convento de Santa Clara de Jesús. Retablos de la nave.

(Fonte: Francisco Martínez Gudiño, Pedro de Rojas y Mariano de las Casas.

(Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/51889833>, consultado el 29 de octubre de 2015)

¿Dos ilustraciones en Nueva España?

Ramón Gutiérrez cree que hay pruebas más que suficientes para pensar que América estaba experimentando un proceso de ilustración propio en los comedios del siglo XVIII, diferente al oficial que vendría después, con el academicismo. También cree que los verdaderos impulsores de este proceso fueron los jesuitas, quienes, con su expulsión en 1767, verían frustrados sus esfuerzos de modernización. La monarquía hispánica tenía previsto reformular y hacer más provechosa su relación con los virreinos, de los que se pensaba que habían sido dejados en décadas anteriores demasiado a su aire. Por eso, en el plano artístico, la creación de la Academia de San Carlos en México en 1781 vino a sustituir aquella “Ilustración espontánea” por la oficial que fijaba los criterios adecuados para la reforma borbónica. Mientras que aquella estaba proponiendo el “neóstilo” como alternativa no traumática al retablo del “ultrabarroco”, esta propondría el neoclásico como radical medida para la eliminación de la estética imperante²⁵.

²⁴ Aunque la aplicación del término parece inadecuado para el arte en Nueva España, se utilizó mucho en la época. Según Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México* (México: Imprenta universitaria, 1967), 1, “la voz Churriguerismo expresa fonéticamente más que otra cosa”.

²⁵ Vid. Ramón Gutiérrez, “Modernidad europea o modernidad apropiada, la crisis del Barroco al Neoclasicismo” en *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, tomo III. eds. Gustavo

Pruebas de esto se encuentran en la obra de Pedro José Márquez²⁶, fray Juan Agustín de Morfi²⁷, o Francisco Tresguerras, que “censuró con violencia las muestras tardías del Barroco”²⁸, siguiendo los mismos parámetros de Antonio Ponz, del que se consideraba seguidor.

Por otro lado, la Ilustración oficial se manifestó en Nueva España una vez se creó la Academia de San Carlos, cuyo origen está en la Escuela de Grabado establecida en la Casa de la Moneda y dirigida por Jerónimo Antonio Gil. Quizá la medida más incisiva de todas las que promovió fue la de la censura académica para los diseños de retablos y arquitectura. Aunque era taxativa como normativa, no pudo aplicarse por las divisiones que había dentro de la Academia, la lucha con los gremios, con otros organismos (como el Consejo de Castilla), por el escaso número de académicos y por el “escaso amor al trabajo”²⁹ de sus componentes. El resultado fue que ningún proyecto de los enviados desde América a Madrid fue aprobado, ni siquiera los firmados por académicos e ingenieros militares españoles: todos tuvieron que corregirse por parte de los académicos de San Fernando. Las negativas implicaban trámites de años de gestión. En el ínterin, se hacían las obras de facto sin contar con la licencia de los académicos. A pesar de esta inoperancia, las relaciones humanas fueron decisivas para la difusión del neoclasicismo: la llegada de los valencianos Tolsá y Ximeno y Planes concitó un entendimiento fructífero con Gil, director vitalicio, que no había existido antes en el seno académico³⁰.

Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 744-750.

²⁶ Fue uno de los jesuitas expulsados en 1767 y contribuyó a difundir el afán arqueológico y el buen gusto en arquitectura. En su escrito *Sobre lo bello en general* (1801, versión española), pone los testimonios de la antigüedad prehispánica al mismo nivel que las de la antigüedad clásica en Europa.

²⁷ Vid. *Viaje de indios y diario del Nuevo México* (1778), donde se introduce una crítica real sobre el Barroco al describir el convento de las Monjas de Santa Clara de Querétaro: “Tienen un gran convento y una iglesia costosamente adornada, pero sin aquel buen gusto que es de desearse en esta especie de obras”; “El venerable fundador hubiera logrado con más solidez sus deseos si las gruesas cantidades que gastó en esta fábrica las hubiese invertido en promover la industria de muchos pobres”; “La parroquia..., es de construcción muy costosa y en aquel género de arquitectura cargado de adornos impertinentes que aumentan los gastos sin añadir hermosura o majestad...” (refiriéndose a la Catedral de Zacatecas); o “La (casa) del conde de Súchil, donde estuvimos alojados, es reputada la mejor y lo es en efecto, sin que tenga otro mérito que la extravagancia...” (sobre Durango). Las citas ápuđ. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 212 y 213.

²⁸ Se basaba en Vitrubio, Serlio, fray Lorenzo de San Nicolás, y su obra maestra fue El Carmen de Celaya (1802-1807), inspirado en San Pedro del Vaticano y Santa María de la Ribera, de Londres y combatía con tenacidad a Gudiño, Casas y Rojas, de Querétaro, por ser arquitectos capaces, pero corrompidos por el “mal gusto” de su tiempo, como si hubiesen competido por ver quién desvariaba más. Es interesante observar cómo introduce una justificación teórica en su crítica al atacar la columna salomónica, no conocida por griegos y romanos, sino inventada por judíos y por eso llamadas mosaicas o salomónicas. Por lo tanto, no solo habría aquí una crítica a la forma –las salomónicas no sirven estéticamente a la idea de solidez y sustento–, sino que, además, no provienen de una tradición clásica sino que hunden sus raíces en las herejías del credo judío. ¿Por qué seguir, entonces, utilizando ese tipo de soporte para un templo católico mexicano? La congruencia religiosa juega aquí un papel fundamental, como ya teorizó el marqués de Ureña. Por otra parte, hasta el mismo año de la creación de la Academia se sigue alabando el Barroco. Un tratado titulado “Architectura Mecanica conforme a la práctica de esta ciudad de México”, escrito antes de 1781 por un arquitecto anónimo barroco lo defiende como producto único del sistema gremial.

²⁹ Cfr. Ramón Gutiérrez, “Modernidad europea o ...”, op. cit., 748.

³⁰ Tolsá dio equilibrio a la fachada de la Catedral Metropolitana y diseñó portadas como la de la Virgen de Loreto. Realizó la Escuela de Minería (1797-1813) y *El Caballito* de Carlos IV (1803). Ximeno decoró con pinturas el interior de la Catedral. Además de ellos estuvieron Pelegrino Clavé (1810-1880), catalán que reorganizó la Academia de San Carlos por mandato del presidente Santa Anna (1843) (cuando se dotó de medios y profesorado); Juan Nepomuceno Herrera (1818-1878), de Guanajuato, hacía pintura neoclásica en León; José Damián Ortiz (1750-1793), arquitecto, planteó una alternativa al Barroco como el primer triunfo de la Academia (1787): la terminación de la catedral metropolitana (segundo cuerpo de los campanarios y los remates campaniformes), Miguel Constanzó fue el que hizo finalmente la Fábrica de Tabacos (1807), con su discípulo Manuel Mascaró; Ignacio Castera compitió con Tolsá en los proyectos de la iglesia de Loreto (1809-1816) y fue empleado por el virrey Villadiego para una importante labor urbanizadora. Algunos otros fueron José Agustín Paz (colaborador de Ortiz y Castera); José Gutiérrez, Joaquín de Heredia y José del Mazo y Avilés; José Alejandro Durán y Villaseñor, que construyó la Alhóndiga de Granaditas (1798-1809), en Guanajuato; Juan N. Sanabria (ingeniero) hizo la Casa de Agua de San Luis Potosí (1831). El final del neoclasicismo en México vino con José Manso y Jaramillo (1789-1860), de Puebla, que viajó por Europa

La creación de la Academia se hizo notar poco después al definir el “mal gusto” señalando las obras de arte de la fase anterior. En las *Reales Exequias* por Carlos III en 1789, se decía que estaba arreglada “al sencillo gusto y preceptos de los Egipcios, Griegos y Romanos”³¹. Poco después, el virrey Revilladiego manifestó en 1794 que los oficios y las artes se hallaban en el mayor atraso por falta de educación, refiriéndose a la formación artística, que era necesario mejorar pasando del gremio a la Academia. La gran crisis de la institución vino con el estallido de la Guerra de la Independencia (1810), por falta de recursos y materiales para los alumnos. Sin embargo, seguirá influyendo hasta el final del reinado de Fernando VII³².

A pesar de ello, la falta de consideración por el Barroco seguiría su curso durante varios años. Cabe mencionar aquí a Fernández de Lizardi como opositor al mismo con el diálogo literario entre un francés y un italiano con el que pone en boca de extranjeros su crítica. Así el francés representa el arte de la modernidad y el italiano la mentalidad tradicional que todavía existía en México³³. Sin embargo, un italiano real, J. C. Beltrami, que viajó anotando sus impresiones sobre México se muestra encantado con los resultados de las dos ilustraciones: le gusta la arquitectura de Tresguerras en Celaya y la escultura de Carlos IV de Tolsá, a la vez que habla de “esa manía borrominesca (que) está todavía más en boga que la sabia crítica de los imitadores de Vitrubio, de Palladio (sic), de Sansovino, etc... Los pequeños ornamentos sobre el exterior de un gran edificio son como las moscas sobre un elefante, interrumpen la vista sin fijarla”³⁴. En 1835 Francisco Javier de la Peña publicó el manuscrito de Juan Villa Sánchez *Puebla sagrada y profana* (1746), pero la añadió unas notas interesantes de las que se extraen la petición de sustitución de los altares barrocos de Puebla: “Son viejos y será indispensable renovarlos dentro de algunos años”³⁵. El famoso Fidel, demuestra que a mediados del siglo XIX en México el gusto por el clasicismo era algo común para todos los grupos cultos, independientemente de la opción política elegida, y prefirió Querétaro, por su impronta clasicista, a Puebla o Zacatecas³⁶. Por otra parte, en Tadeo Ortiz, que identifica a Cabrera con

y América; Lorenzo de la Hidalga (1810-1870), formado en la Academia de San Fernando; y José Luis Rodríguez Alconedo (1761-1815), de Puebla, cincelador, platero y pintor.

³¹ Ápod. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 212. Lo había proyectado Antonio González Velázquez.

³² Querétaro tuvo su Academia, con el nombre de San Fernando desde 1804, dedicada solamente a la enseñanza del dibujo. Uno de sus benefactores fue Juan Antonio Castillo y Llaca, conde y militar. (1774-1817).

³³ Vid. José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras*. Jacobo Chencinsky y Luis Mario Schneider (México: Universidad Nacional Autónoma, 1963, t. III), 261: “Francés: Su arquitectura no es delicada, puesto que le sobra bastante cargazón. En el crucero tiene un pino que parece pinal: hechura antigua y digna del desprecio del gusto del día; dentro tiene un tabernáculo de plata de tosca hechura, que concluye dentro de otro de oro, en el que lo más primoroso es el metal. Detrás de esta pirámide, o llámase ciprés, está en la testera del templo un retablo conocido por el altar de los Reyes, que no es más que un acopio de leña, dorado a lo antiguo y bien indecente. Sus capillas laterales (a excepción de tres que están renovadas al estilo del día y muy curiosas) las más parecen mejor calabozos que capillas, porque están muy oscuras, estrechas y desnudas de toda curiosidad. Tiene alguna riqueza en alhajas; pero no la que podía tener la metropolitana de las Indias, o de la tierra del oro y de la plata; y así, aun cuando sus columnas fueran de alabastro, su pavimento de mármol, sus puertas de ébano, su crujía de oro y sus preseas innumerables, sería una catedral magnífica entre las del universo, pero regular a proporción del lugar en que se había erigido. Italiano: Parece que usted más bien ha murmurado que descrito la catedral de México. -Francés: No he hecho más que decir la verdad”.

³⁴ J.C. Beltrami, *Le Mexique* (París: 1830, ápod. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit.), 220.

³⁵ Cfr. Francisco Javier de la Peña, *Puebla sagrada y profana*, 1746 (Ápod. FERNÁNDEZ, Justino. *Estética del arte...*, op. cit.) 226.

³⁶ Cfr. José Guadalupe Victoria, “Guillermo Prieto y el arte novohispano” en *Los discursos sobre arte*. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995), 166: “No puede definirse de una manera precisa el orden arquitectónico de San Felipe (de Querétaro); cada columna del pórtico es como de dos mimbres de piedra que se enlazan y ascienden en espiral para coronarse con un capitel caprichoso, que así a primera vista, como que quiere imitar el orden bizantino; las cornisas ofrecen esos raros caprichos, equívocos de piedra, alambicamiento que introdujo Churriguera en la arquitectura, gongorismo ingenioso en que se admira el talento y se lamenta la corrupción del gusto”.

Rafael por primera vez, en vez de con Miguel Ángel, se percibe claramente la dependencia académica, cercana a cierta sensibilidad romántica³⁷. No será hasta Gibbon, cuando, bajo la lógica de las ideas de Ruskin, se abogue por la defensa de la recuperación del prestigio del Barroco. Desde entonces el interés por este periodo no decaerá³⁸.

Un triunfo para la historiografía

Como resultado de todo lo anterior podrían establecerse algunas ideas sobre las que seguir trabajando. Por un lado, el retablo, como marco idóneo para la homilía tallada y el discurso plástico, sirve ahora como suministro del interés de los estudiosos después de perder su meta religiosa en muchos casos. Precisamente el debate estético en que la Ilustración introdujo al retablo ha provocado que, a la larga, se pusiera en valor historiográficamente y se procurase finalmente su recuperación y conservación patrimonial.

El problema lo planteó la influencia de Balbás. Al introducir elementos o motivos geométricos (el más característico fue la pilastra estípite), en el diseño arquitectónico de los retablos esto provocó el desdibujo de la referencia tectónica, del diseño, de la línea. Esto indujo desconcierto en los neoclásicos y, por tanto, su rechazo. ¿Cabría atribuir este rechazo al hecho de una influencia extranjera, europea? Posiblemente no se considerase un injerto en el modelo barroco español. Sin embargo, el neoclasicismo se valoró en tiempos de la república, por analogía con la estética de otros países europeos. ¿Cómo se podía entonces apreciar el Barroco cuando era lo más característico del mundo virreinal? Se abraza o aclimata el neoclásico a las cuestiones republicanas, no pensando en España, sino en Europa, posiblemente en Francia. Recuérdese a ese respecto el texto de Lizardi con el diálogo entre el francés (que habla como lo que debe ser) y el italiano (que habla como lo que es).

El hijo de Balbás, llega más allá: disuelve el soporte y hace variaciones inimaginables en la ornamentación. Sus obras y las de sus coetáneos suponen una ruptura con respecto a las anteriores y son destruidas o sustituidas en la mayor parte de los casos, pero sobre todo en tiempos de la república. Quizá los académicos de San Carlos mostraron más clemencia por el barroco novohispano que las autoridades de principios del siglo XIX. De hecho, algunos piensan que Tolsá en el Ciprés de Puebla manifiesta su reprimida vocación neoclásica (**Fig. 4**). También hay que tener en cuenta que en el seno de la primera hornada de la Academia en México hay discrepancias, ya que las personas que llegaron de España al principio no fueron las solicitadas por Gil y trabajaron en México para la clientela aclimatándose al gusto imperante. Será con la aparición de los valencianos, Tolsá y Ximeno, cuando las cosas empiecen a cambiar y se pase del orden “compósito” al orden “tocano”.

³⁷ Vid. Simón Tadeo Ortiz de Ayala, *México considerado como nación independiente y libre, o sean, algunas indicaciones sobre los deberes más esenciales de los mexicanos* (Burdeos: 1832. Ápod. Fernández, Justino. *Estética del arte...*, op. cit.) 227. Al fin y al cabo, sigue a Winckelmann, quien estableció que Miguel Ángel tenía un carácter exaltado, casi barroco. Prefieren al Rafael más mórbido, más tierno, más débil.

³⁸ Eduardo A Gibbon, “La Catedral de México”. *El Artista*, 1874 (ápod. Fernández, Justino. *Estética del arte...*, op. cit.), 232 y 233, se refiere a la Catedral de México en estos términos “... la mano destructora... que no hace mucho se esforzaba en borrar el pasado, tan solo porque creía que ya no servía lo antiguo, para substituirlo con todo aquello que inventa la barbarie cuando anonada el arte; pues bien, existe allí un estilo... allí se encuentra en ese orden compuesto del arquitecto Churriguera algo de bello, algo que eleva el espíritu ante ese altar tallado y dorado maravillosamente, con sus fantásticas columnas, sus óvalos y retablos, donde entre las sombras, se ven los cuadros religiosos del pincel mexicano... el viajero y el artista detienen el paso ante esa enorme concha que embutida hasta la bóveda, hace resaltar todos los caprichos, todas las fantasías del estilo churrigueresco. Y a esto le llaman el altar de los Reyes”.

Posiblemente el “neóstilo” actuó como colchón en toda esta pugna estética, seguramente por su carácter transitorio, moderado. El neoclásico, por contra, es el símbolo de los nuevos anhelos en palabras de Justino Fernández³⁹. Cuando se consumó el movimiento independentista en 1821 los impulsores neoclásicos de la Academia de San Carlos habían muerto: Ortiz de Castro (+1793), Gil (+1798), Fabregat (+1807), González Velázquez (+1810), Tolsá (+1816), Ximeno (+1825) y Tresguerras (+1833). Algunos discípulos seguían en activo: José María Vázquez (pintura), Tomás de Suría (grabado) y Pedro Patiño Ixtolinque (+1835), pero la Academia cerró entre 1821-1824 por las circunstancias de independencia. A partir de entonces no volvió a ser el mismo organismo de antes, pero los frutos de sus acciones han hecho posible que el retablo barroco novohispano, a fuerza de vaivenes, fuera considerado y conservado como documento clave del pasado virreinal⁴⁰ (**Fig. 5**).



Fig. 4 (izda.) y 5 (dcha.) - Puebla de los Ángeles. Catedral. Altar mayor o ciprés. Manuel Tolsá. 1798. (Fonte: <https://feyturismo.wordpress.com/2013/01/09/altar-mayor-o-baldaquino-de-la-catedral-de-puebla/>, consultado el 29 de octubre de 2015); México D.F. Parroquia de Santo Domingo. Retablo mayor. Manuel Tolsá. (Fonte: <https://www.flickr.com/photos/jicito/10603802365>, consultado el 29 de octubre de 2015).

³⁹Justino Fernández. *El arte del...*, op. cit., 5, añade un párrafo crucial: “Si en verdad México es esencialmente barroco, como dicen, entonces con el neoclásico y lo que significa se abrió un paréntesis en nuestro ser que aun no parece haberse cerrado. Pero esto resulta absurdo; más real es considerar que México es tan complejo y tan vigoroso como para cambiar su destino y que ha podido seguir siendo de otros modos. La historia, el tiempo, nos da la solución del problema. ¿Por qué no pensar que el hombre de Nueva España fue preponderantemente barroco y el del México independiente clasicista? Vistos así los dos momentos, cada uno en su tiempo, no existe ni suspensión de ser, ni falsificación de ser, sino modos de ser siendo, como hemos de encontrar más adelante, que se complican y renuevan en nuestros días. Los que piensan que México es medularmente barroco consideran el neoclásico como una imposición pasajera, mas el caso es que si en un principio lo fue, en verdad su aceptación y prolongación demuestran que más bien es la expresión de la nueva actitud renovadora en que se da nuestro movimiento de independencia y que el México culto primero y después el popular recibió con los brazos abiertos”.

⁴⁰ Muestra de esto fue la edición de *Retablos: su restauración, estudio y conservación*. Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa, ed. Martha Fernández (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003).

O Retábulo da Estigmatização de S. Francisco na igreja de Santa Clara-a-Nova em Coimbra

Ana Rita Carvalho¹



1. Santa Clara-a-Nova como estratégia régia.

O mosteiro de Santa Clara de Coimbra foi construído na margem esquerda da cidade por iniciativa de Dona Mor Dias no século XIII. Com a participação directa da Rainha D. Isabel de Aragão na construção, o mosteiro ganhou uma projecção que seria também alimentada pela salvaguarda do sepulcro régio. A ligação do mosteiro com a cidade e a concentração franciscana naquela área geraram uma relevância tal que até o próprio rio quis abraçar o solo consagrado. Este território ocupado por duas grandes construções dedicadas à Ordem de S. Francisco e ligadas à cidade através da ponte, estabelece, assim, o protagonismo franciscano. O flagelo das cheias do Mondego obrigou as freiras a uma atenção constante ao seu património e a alterações sistemáticas nos circuitos de circulação interna.

Não obstante as condições agrestes ao longo de séculos, as clarissas insistiram na ocupação do espaço, resistindo mesmo à possibilidade de mudança oferecida pelo rei D. Manuel I². Em carta enviada a D. João IV, a abadessa mor da instituição pedia-lhe que fizesse mudar a localização do mosteiro, longe do risco de inundação³. Este pedido interessou particularmente o monarca, que via nele uma oportunidade de glorificação do reinado, face ao anterior, de Filipe III⁴. O monarca espanhol teria sido o responsável pelo processo de canonização da Rainha D. Isabel, que se prolongou entre 1611 a 1625, nomeando-a protectora do reino⁵. Por conseguinte, D. João IV vê no pedido de construção do novo mosteiro uma motivação para extinguir as réstias lembranças filipinas, legitimando a nova dinastia⁶ e albergando sob sua protecção a nova

¹ Mestranda na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

² António Filipe Pimentel, "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio: Notas para o estudo do Mosteiro Novo de Santa Clara de Coimbra." In *Imagem de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal* (Zaragoza: Diputación Provincial, 1999), 130-132.

³ Luísa Silva, "A construção do novo mosteiro" In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18 (Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003), 35.

⁴ Leonor Ferrão, "[Não] São rosas, Senhor. Sobre as obras do claustro (1704-1760)." In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18 (Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003), 41-47.

⁵ António de Vasconcelos, *D. Isabel de Aragão* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1894), 617-619.

⁶ Ao mesmo tempo que se celebrava a independência de 1640, intensificava-se a conflituosa agitação interna despontada pela ascensão ao trono da Casa de Bragança. Era, portanto, imprescindível a legitimação da nova monarquia tanto interna como externamente. As campanhas construtivas da Restauração traduziram-se na aposta pelo nacionalismo, remetendo ao glorioso passado histórico português, amparado pela força divina e procurando um integrismo católico. Nascidas no seio de

santa e padroeira do Reino de Portugal⁷, monumentalizando a grandeza e consagração do seu reinado pelo reforço da linhagem real e nacional da santa rainha⁸.

O monarca manda erguer o novo mosteiro numa cota mais elevada em confronto directo com a Universidade, lugar esse onde o poder régio é reforçado pela presença sistemática do brasão real, tal como acontece em Santa Clara-a-Nova, demarcando o patrocínio do rei na edificação. O impacto e a monumentalidade do mosteiro na malha urbana de Santa Clara confere à paisagem um equilíbrio de complementaridade com a Alta de Coimbra, sendo, desde logo, um elemento iconográfico categórico na representação da cidade e actuando como uma espécie de polo de ligação entre as duas colinas, separadas pelo rio mas unidas pela mesma tutela⁹.

O projecto resultou magnânimo e ambicioso, indo contra os anseios do rei em economizar na obra. A grandiosa panorâmica do mosteiro acarreta um grande impacto cénico através, principalmente, da colossal estrutura correspondente ao dormitório que impõe sobre a cidade a imagem poderosa do Rei através do carácter real que os dois torreões conferem¹⁰. Era a dinastia portuguesa que agora velava pelo corpo sagrado de linhagem régia nacional e que imite essa afirmação através de uma estrutura de arquitectura civil, apelando à tipologia de um palácio régio.

O portal da igreja¹¹, a uma escala visível da cidade, difundia da mesma forma a independência da nova dinastia. O discurso político afixado no portal actua como estrutura comemorativa da Restauração de 1640 tal como já acontecia na tipologia do portal da igreja de S. João Baptista de Angra¹² (datado de 1642) e como vai acontecer no portal da igreja da Piedade de Santarém¹³ (1664-1677)¹⁴. O monarca assinalava no novo panteão criado a legitimação definitiva e exclusivamente portuguesa da guarda e posse do túmulo da Rainha Santa Isabel, servindo igualmente para a afirmação da nova dinastia em contraposição à antiga¹⁵.

Como lhe chamou António Filipe Pimentel, o novo mosteiro de Santa Clara é igualmente um *mosteiro-panteão* e um *mosteiro-palácio*, erguido para afirmação da restaurada dinastia na cidade que acolheu o corpo do primeiro Rei da nação portuguesa¹⁶.

continuidades que se demoraram no tempo, as novidades arquitecturais da nova dinastia começam a ter destaque com a preferência bragantina pelas igrejas de planta centralizada, de aspirações tratadistas e bélicas. Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: A planta centralizada* (Porto: Fac. de Arquitectura da Universidade, D.L., 2001), 199-201.

⁷ Leonor Ferrão, "Um Motivo Arquitectónico Emblemático". Vol. II, em *I Congresso Internacional do Barroco: actas* (Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 1991), 601.

⁸ Pimentel, "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio...", 129-153.

⁹ Vasco Rodrigues, "Coimbra: caracterização da margem esquerda". Vol. 18, em *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18* (Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003), 9.

¹⁰ Pimentel, "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio...", 136-137.

¹¹ O portal da igreja (1649-1696) é composto, num primeiro registo, por um vão rectangular, enquadrado por pilastras dóricas com entablamento de tríglifos e, num registo superior de maior movimento, dado por elementos decorativos como as volutas, apresentando um grande espaço quadrangular central preenchido pelo brasão real e dois anjos custódios (que apoiam as armas régias, glorificando o poder do rei credibilizado pela protecção divina que legitima a afirmação política no mosteiro de Santa Clara-a-Nova), emoldurado por pilastras jónicas e entablamento estriado, rematado por frontão interrompido por duas volutas e cruz ao centro.

¹² Construída num espaço de arrojada imposição de propósitos castelhanos, vai alimentar a glória da nova dinastia actuando como símbolo comemorativo da mesma. Vítor Serrão, *Santarém* (Lisboa: Presença, 1990), 64.

¹³ A igreja foi construída como festejo da vitória da Batalha do Ameixial (1663) num período em que se atravessava na região um "espírito de revolta antifilipina" fazendo-se usar de planos centralizados de cruz grega que denuncia um gosto mais humanista não deixando de destacar no seu exterior o portal com insígnias alusivas à Restauração. Serrão, *Santarém*, 64.

¹⁴ Os portais referidos desenvolvem-se através da mesma configuração, mas notando-se uma tendência para apostar numa escala cada vez menor do brasão real, à medida que nos afastamos do marco celebrativo assinalado. Ferrão, "Um Motivo Arquitectónico Emblemático", 600-601.

¹⁵ Ferrão, "Um Motivo Arquitectónico Emblemático", 600-601.

¹⁶ Pimentel, "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio...", 136-137.



Fig. 1 - Margem esquerda da cidade vista da Universidade de Coimbra. 2014.
(Fotografia da autora)



Fig. 2 - Fachada da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra. 2015.
(Fotografia da autora)

2. A igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova: Uma síntese de permanências nacionais¹⁷

Construída entre 1649-1696¹⁸, a igreja de Santa Clara-a-Nova foi projectada pela mão de frei João Turriano¹⁹ e, posteriormente, orientada por Mateus do Couto²⁰. A planta apresenta uma igreja de nave única composta a sul pela cabeceira, sacristia e corredores circundantes²¹ e, a norte, pela extensão referente aos coros, ocupando uma área idêntica à da nave e desenvolvendo-se em dois pisos, sendo o piso inferior organizado como uma igreja de três naves.²² As paredes que circundam a nave e os coros da igreja têm mais de três metros de espessura, assemelhando-se a uma estrutura militar.²³ Este tipo de arquitectura robusta e de cariz bélico transmite um sentido de protecção e clausura personificando-se num gigante cofre relicário para protecção e guarda do túmulo da Rainha Santa Isabel.

A arquitectura da igreja consagra, tanto formal como esteticamente, uma síntese de permanências que se vêm a experimentar no contexto nacional. O esquema da nave apresenta uma organização próxima de um duplo quadrado, com recinto central abatido, remetendo para o conjunto de cinco igrejas do século XVI que Paulo Varela Gomes identifica como partilhando a mesma planta de estratégia quadrangular e diferença entre as cotas da nave e capela-mor²⁴. A nave ocupa uma extensão de 14 metros de largura, 27,5 metros de comprimento e 25 metros de altura, rematada por abóbada de berço. George Kubler constrói um paralelo entre a altura e o comprimento da igreja, com a nave de Santo Antão em Lisboa (1613-53), formando um particular módulo colossal.²⁵ O autor faz também a ligação com os confessionários embutidos na parede poente com a mesma estratégia registada na igreja dos Jerónimos em Belém (século XVI)²⁶.

De frente para a cidade de Coimbra, prolonga-se por 90 metros de comprimento a única fachada da igreja, dando a ilusão de ser composta por uma nave gigantesca. Contudo, o que

¹⁷ “(...) *Santa Clara-a-Nova reúne muitas das mais características tendências nacionais da arquitectura portuguesa posterior a 1500.* (...)” George Kubler, *A arquitectura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706* (Lisboa: Vega, D.L., 1988), 158.

¹⁸ António Nogueira Gonçalves e Vergílio Correia, *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra* (Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1947), 75.

¹⁹ D. João IV encarrega o engenheiro-mor do Reino (subsequentemente é lente de matemática da Universidade de Coimbra) de executar o projecto para o novo mosteiro. Segundo Leonor Ferrão, o frade beneditino viu a sua planta ser executada nos iniciais dezanove anos sendo posteriormente transferida para as mãos de Mateus do Couto. Ferrão, “[Não] São rosas, Senhor...”, 41.

²⁰ Mateus do Couto veio substituir frei João Turriano no seu cargo de “arquitecto e engenheiro do rei”, executando várias medições aos trabalhos que já se iam desenrolando no novo mosteiro, sendo que já se teriam iniciado as obras da igreja e sacristia em 1677, segundo medição feita, dando conta da conclusão do dormitório, cozinha e refeitório. Silva, “*A construção do novo mosteiro*”, 36.

Podemos dizer que os trabalhos da igreja só se iniciaram após a conclusão das dependências mais urgentes e que correspondem ao período temporal em que o arquitecto Mateus do Couto esteve à frente do projecto. Apesar de seguir a planta de Frei João Turriano, foi-lhe expressamente incumbida a traça das abóbadas e do portal da igreja. Ferrão, “[Não] São rosas, Senhor...”, 41-42.

²¹ “(...) *Estes corredores a rodear a capela-mor tornaram-se solução característica da arquitectura portuguesa da Restauração* (...)” Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

As medidas saídas do Concílio de Trento, que vieram intensificar as que já vinham a ser experimentadas desde as reformas implementadas por D. Manuel em Portugal nos conventos femininos, accionadas pelo Concílio de Latrão (1513-14), reflectiram-se nessa estratégia da sacristia com acesso directo ao exterior e corredores a rodear a capela-mor no sentido de interditar o acesso dos sacerdotes ao interior do espaço monacal. Paulo Varela Gomes, *As igrejas conventuais de freiras carmelitas descalças em Portugal e algumas notas sobre arquitectura de igrejas de freiras* (Porto, 2000), 95, e Paulo Varela Gomes, “A Fachada Pseudo-Frontal nas Igrejas Monásticas Femininas Portuguesas.” In *Conversas à volta dos conventos*, 229-242 (Évora: Casa do Sul Editora, D.L., 2002), 231-232.

²² Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

²³ Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

²⁴ As cinco igrejas apontadas são: S. Vicente de Évora, Santa Maria de Estremoz, Misericórdia de Santarém, Santa Catarina dos Livreiros de Lisboa e a Sala dos Reis de Alcobaça. Gomes, *Arquitectura, Religião e Política...*, 46.

²⁵ Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

²⁶ Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

vemos no exterior corresponde à nave, coros, cabeceira e sacristia da igreja e não a um espaço unitário. Essa extensão apresenta ritmos distintos conferidos através do uso e ausência de pilastras e janelas²⁷. O exterior da secção correspondente aos coros é de linguagem simples, apresentando dois registos de cinco vãos rectangulares, designadamente as janelas do coro alto e do coro baixo. A da nave da igreja é destacada pela aplicação rítmica de pilastras, desenvolvendo-se em duas alturas, sendo a inferior rasgada a meio pelo imponente portal e a superior aberta por cinco janelas correspondentes aos tramos da igreja, com intervalos iguais entre si. As seis pilastras intervalam-se com os vãos num espaçamento simétrico a igual distância com a excepção das duas pilastras centrais que limitam a perturbação arquitectural do portal²⁸, dando a percepção de se encontrarem desalinhadas com os vãos superiores. Este desalinho “*maneirista*”, como refere José Eduardo Horta Correia, entre vãos e pilastras já havia sido experimentado no Convento de Santa Helena do Monte Calvário em Évora (século XVI), por Afonso Álvares²⁹, e em tantos outros exemplos da arquitectura portuguesa. Do mesmo modo, o distanciamento entre as pilastras adquire paralelo com o ritmo do claustro de Diogo de Torralva no Convento de Cristo em Tomar (século XVI), como alerta George Kubler, na alternância entre os espaçamentos das pilastras³⁰.

O interior da nave, de grande monumentalidade estrutural, faz a transição das paredes laterais para a abóboda, através de uma arquitrave que vai unificar todo o corpo, rasgando-se vãos no registo superior que iluminam o interior da igreja. Apresenta uma tipologia de “nave salão”, como a da igreja de S. Roque de Lisboa e que mais tarde vai influenciar igrejas como a do seminário jesuíta de Santarém (iniciada em 1675), a de Nossa Senhora do Cabo de Espichel (1701-1707) e a do Mosteiro de Arouca (1704-1718) prolongando-se, afinal, este sentido espacial em cronologias muito posteriores. A sua cobertura em abóboda de berço de caixotões vai ao encontro de modelos que lhe são próximos como a abóboda da igreja de Nossa Senhora da Graça (1555), do Colégio de Jesus (iniciado em 1598) ou na generalidade das igrejas colegiais de Coimbra, entre outros mais afastados temporal e geograficamente. O recinto dos fiéis é posicionado num patamar um a dois degraus abaixo do corredor que circunda toda a nave e que percorre as capelas circundantes, tal como já vinha a acontecer na igreja de S. Roque em Lisboa (1567-1586)³¹.

Em suma, a ânsia do rei na legitimação definitivamente portuguesa da posse do sepulcro régio e na afirmação da nova dinastia alastrou-se não só ao portal e dormitório mas também à estrutura arquitectural de toda a igreja, que absorveu uma síntese de influências nacionais. Muito embora estes modelos de tendências italianizantes já se tenham entranhado no contexto português, a arquitectura da Restauração não nasce isolada e funde em Santa Clara uma comunhão de continuidades condensadas no panteão que glorifica a Rainha D. Isabel. Contudo, como pode George Kubler afirmar que a igreja de Santa Clara-a-Nova está isenta de contaminações espanholas³² se ela se ergue para veneração de uma Santa de sangue aragonês?

²⁷ O jogo entre pilastras e janelas divulgar-se-á pela arquitectura portuguesa como acontece na fachada do Mosteiro de Arouca (1704-1718). Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 159-160.

²⁸ O eixo central na fachada conferido pelo portal e alinhamento das pilastras remete-nos para a ilusão de uma fachada frontal, levando Paulo Varela Gomes a designá-la como *fachada pseudo-frontal*. Gomes, “A Fachada Pseudo-Frontal ...”, 229-242.

²⁹ José Eduardo Horta Correia, *Arquitectura portuguesa: renascimento maneirismo estilo chão* (Lisboa: Presença, 2002), 66.

³⁰ Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

³¹ Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

³² O autor defende que “(...) em Santa Clara-a-Nova de Coimbra desaparecem todas as características espanholas. O respeito espanhol pelas fórmulas académicas italianas nunca orientou o risco da igreja coimbrã. (...)” Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 158.



Fig. 3 - Interior da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra. 2014.
(Fotografia cedida por Anabela Carvalho)

3. O envolvente calor da talha

A campanha política difundida na composição arquitectural do novo mosteiro de Santa Clara prolonga-se também no seu programa decorativo interno que acompanhou as novas exigências devocionais. O interior das grossas paredes de Santa Clara-a-Nova é aquecido pelo calor da talha e da decoração que vestem a igreja. A fria sobriedade e simplicidade da estrutura da nave é agitada internamente através dos retábulos que se encaixam entre as pilastras da igreja e que circundam toda a nave. O esplendor de luz dourada é acompanhado de relevos e telas compondo a narrativa litúrgica da igreja.

Entre os séculos XV e XVIII³³ Portugal foi-se cobrindo de um manto intenso de luz no interior das suas igrejas. Ao longo desses séculos, os emotivos retábulos aquecidos a ouro foram ganhando as preferências nacionais, deixando-se para trás as mais frias (de pudor tratadístico) estruturas italianizantes trabalhadas em pedra. Coimbra beneficiou até bastante tarde das obras pétreas saídas da oficina de João de Ruão, mas, ao mergulhar pelo século XVII adentro, intensificou-se a encomenda de monumentais estruturas de aparato em madeira dourada³⁴. A escolha pela retabulária em talha dourada ia ao encontro da captação da atenção dos fiéis e procurava corresponder aos ideais reformadores tridentinos que se difundiram a partir do séc. XVI.

³³ Robert Chester Smith, *Inventário: A Talha em Portugal: [catálogo]* (Lisboa: Serviço de Belas Artes - Arquivo de Arte, 1995-96), 7.

³⁴ António Filipe Pimentel, *O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002), 240-247.

No caso privilegiado de Santa Clara, a reformulação de um novo mosteiro ocasionou a execução de retabulária totalmente nova e especialmente encomendada para esse efeito, seguindo, em conformidade, o sentido estabelecido. Adoptou-se um discurso pós-tridentino, com a mística da talha dourada, cobrindo não só o altar-mor (que incorpora o trono tridentino e exalta o relicário principal da comunidade monacal) e o retábulo gémeo da igreja, mas também os retábulos didácticos da nave sobre os santos franciscanos, conjugados com representações litúrgicas, de Cristo e da Virgem Maria, num cenário envolvente de coerência discursiva complementando a mensagem e o sentido de toda a igreja, conferindo-lhe alma.

O aspecto inovador da igreja reside na singular composição retabular do esquema narrativo da nave. O emblemático portal de entrada que eterniza e condensa os grandes valores régios intrinsecamente vinculados numa propaganda comemorativa, vê o seu esquema compositivo multiplicado no interior da igreja através de repetida composição estética dos retábulos da nave, nessa afirmação nacionalista que aqui é sistematicamente imposta. Os 14 retábulos seguem todos a mesma composição dada por Mateus do Couto³⁵, ajustando-se aos arcos entre as pilastras e enquadrando um baixo-relevo envolto por colunas torsas coríntias revestidas de folhagem, parras de uvas, querubins e fénixes, entablamento com mísulas, rematados com uma edícula rectangular com um motivo oval no centro. Toda a decoração é baseada em folhagens de acanto, volutas, cabeças de anjo, etc ... O arranjo estético dos retábulos da nave adquire características retabulares do século anterior³⁶, de influência tratadística, complementadas com elementos decorativos que actualizam a estrutura compositiva dos retábulos através da utilização de colunas torsas decoradas que, muito embora já venham a ser utilizadas na arte retabular, inovam em Portugal pela exaltação decorativa dos emblemas mais caros à iconografia cristã (parras de uvas, fénixes e anjos)³⁷.

Os retábulos que compõem a nave distribuem-se ao longo da mesma: 9 laterais, encaixando-se entre as pilastras da igreja; 2 colaterais; 2 sem altar (paralelamente aos colaterais); e 1 painel da mesma composição sobre a porta de entrada. Os baixos-relevos apresentam um grande sentido de movimento, através de corpos ondulantes, diagonais e panejamentos flutuantes e são pintados sobre folha de ouro, em cores suaves. Os seus imaginários e entalhadores, António Gomes e Domingos Nunes, assinaram contrato em 28 de Outubro de 1692, comprometendo-se a executar dois retábulos colaterais e nove laterais, sendo que cinco seriam distribuídos do lado da epístola e os outros quatro do lado do evangelho³⁸. É provável que, posteriormente, tenham sido encomendados os 3 painéis que faltam e que não estão no contrato, visto que os processos de decoração da igreja se prolongaram até ao século XIX³⁹.

³⁵ Nelson Correia Borges, "A talha." In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18, 65-73 (Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003), 70.

³⁶ Smith, *Inventário: A Talha em Portugal*, 34.

³⁷ Smith, *Inventário: A Talha em Portugal*, 91.

³⁸ Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação* (Porto: Diocese do Porto, 1984), 754.

³⁹ S.I.P.A. *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova / Mosteiro de Santa Isabel / Santuário da Rainha Santa Isabel*. 2003. http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2678 (acedido em 27 de Janeiro de 2015).

4. O retábulo da estigmatização de S. Francisco de Assis.



Fig. 4 (esq.) e 5 (dir.) - Paineis do retábulo da estigmatização de S. Francisco, 1692, António Gomes e Domingos Nunes. 2014 (Fotografia cedida por Anabela Carvalho); Gravura da folha de rosto da obra *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum ...* 1675. Officina Roderica de Carvalho Coutinho.

O primeiro retábulo lateral do lado da epístola corresponde à estigmatização do santo fundador, como estipulado em contracto⁴⁰, localizado hierarquicamente no conjunto dos retábulos laterais do lado da epístola e iniciando a leitura global da retabulária. O painel é composto pela figura do santo, de frei Leão e de um serafim. Frei Leão encontra-se sentado no canto inferior esquerdo absorvido pela leitura de um livro e ignorando a acção que se desenrola à sua volta. S. Francisco, posicionado no lado direito, estica-se em direcção à aparição do serafim envolto em nuvens, que se encontra no canto superior esquerdo, conferindo marcante diagonal na composição. A cena é rodeada de rochas e árvores e, como fundo, apresenta uma paisagem com a representação de casario. Ambas as figuras vestem hábito franciscano e o serafim é representado cruxificado⁴¹.

A cena do relevo congela a passagem da vida de S. Francisco em que este recebe os estigmas. Segundo S. Boaventura, a quando do seu retiro de Quaresma em honra de São Miguel para o monte Alverne, o santo contempla a aparição de um “(...) serafim de seis asas flamejantes (...)” cruxificado em que “(...) Duas asas elevavam-se por cima de sua cabeça, duas outras estavam abertas para o vôo, e as duas últimas cobriam-lhe o corpo (...)”. Durante

⁴⁰ A transcrição do contracto de encomenda dos retábulos de 1692 refere que “(...) o pr.º da jmaijem do seráfico sam Fram.º Resebendo as chaguas com as mais jmaijens e cousas que forem nesesarias para o dito passo que se costuma (...)”. Brandão, *Obra de talha dourada...*, 754-757.

⁴¹ Borges, “A talha.”, 71.

esse êxtase, S. Francisco sente “(...) *uma alegria transbordante ao contemplar a Cristo que se lhe manifestava de uma maneira tão milagrosa e familiar, mas ao mesmo tempo uma dor imensa, pois a visão da cruz traspassava sua alma com uma espada de dor e de compaixão* (...)”⁴². Após a aparição, surgem-lhe marcas nas mãos e nos pés e na lateral direita do tronco, correspondendo à localização das 5 chagas de Cristo. S. Francisco assemelhava-se assim a Cristo, não apenas pela sua forma de estar na vida, mas também de forma tão visível como os estigmas, executando, a partir daí, diversos milagres.

S. Francisco de Assis nasceu em 1182, em Assis e foi jovem para a guerra, acabando como prisioneiro, em 1202, e resgatado um ano depois devido à sua enfermidade. É por via de um chamamento divino, que se lhe pede a reconstrução da capela onde este se encontrava, aprendendo o valor do trabalho e das esmolas para a reedificação da capela de S. Damião. Convertido a uma vida semelhante à de Cristo, entrega-se à pobreza e à pregação da palavra de Deus. Depressa seguem-lhe outros homens como discípulos, iniciando-se uma nova ordem religiosa. Em 1224, aparecem-lhe os estigmas depois de subir ao monte Alverne para orar, acabando por morrer dois anos depois, tornando-se santo em 1228⁴³.

O tema dos estigmas entende-se no contexto onde o relevo está inserido. O mosteiro franciscano de Santa Clara-a-Nova exhibe, portanto, uma temática franciscana. A história de S. Francisco contempla diversos episódios cruciais que se foram difundindo ao longo dos séculos mas, a partir do século XVII, acarinhou-se essencialmente a cena da sua estigmatização, pois esta resumia todo o seu propósito de vida assemelhando-se a Jesus Cristo⁴⁴. Assim, o seu brasão é representado por dois braços que se cruzam, ambos com chagas; o que apresenta uma manga de hábito simboliza S. Francisco e o braço nu retrata Cristo, tal como se encontra figurado no remate do retábulo.

Após a morte de S. Francisco de Assis, depressa se deu início à produção de toda uma iconografia relativa à vida do santo⁴⁵. Deste modo, e inspirada nas modificações realizadas nas suas hagiografias, a imagem de S. Francisco foi-se sucessivamente modificando de acordo com a versão mais actualizada. Nas primeiras imagens do santo, o ícone de S. Francisco é representado a mostrar os estigmas, uma vez que eram as chagas que caracterizavam e confirmavam a sua santidade⁴⁶. Desde 1235 que se apresenta o santo ajoelhado, como representam, a título de exemplo, Bonaventura Berlinghieri, Giotto, Erfurt e Domenico Veneziano. A partir daqui, a tendência é cada vez mais para se elevar o santo, desde a posição de pé, até mesmo a levantá-lo do chão, como na pintura de Vicente Carducho, de 1576-1638⁴⁷. Nos séculos seguintes representa-se S. Francisco a descair, segurado por anjos, como que o santo, enfraquecido pelo êxtase que presenciou, caísse desfalecido, assemelhando-se ao êxtase de Santa Teresa⁴⁸, como acontece na representação de 1729 de Giambattista Piazzetta⁴⁹. O fundo das representações tende a seguir o gosto estético em voga e introduzem-se novidades

⁴² S. Boaventura, *"Legenda Menor"*. Publicado em 22 de Setembro de 2012 e acedido em 19 de Junho de 2015, http://www.paxetbonum.net/biographies/minor_legend_pt.html#6

⁴³ Verbo *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Vol. 12, (Lisboa; São Paulo: Verbo, 1998-2003), 858-859.

⁴⁴ Emile Mâle, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes* (Madrid: Ed. Encuentro, 1985), 172.

⁴⁵ Aldilene Marinho Cesar, *"Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis: da cena narrativa ao retrato - Séculos XIII-XVI"* (2010): 6, acedido em 20 de Junho de 2014,

http://www.ifcs.ufrj.br/~arshistorica/dezembro2010/doc/arshistorica02_a03.pdf

⁴⁶ Cesar, *"Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis..."*, 6-7.

⁴⁷ Cesar, *"Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis..."*, 7-8.

⁴⁸ Cesar, *"Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis..."*, 173.

⁴⁹ Rosa Giorgi, *Santos* (Barcelona: Electa, 2003), 136-137.

como raios de luz que ligam as chagas do anjo às de S. Francisco, delimitando-as e destacando melhor os estigmas, como já Giotto tinha feito⁵⁰. Os raios não aparecem descritos na biografia do santo, são usados como estratégia visual pelos artistas. Introduz-se também a personagem de um monge sentado a ler que é identificado como frei Leão por ser o único companheiro que S. Francisco conduziu a essa parte do monte⁵¹. Apesar de frei Leão não constar nas biografias do santo⁵², a igreja acarinhou esta introdução (desde o século XIV) pois conferia-lhe um carácter de testemunha, credibilizando o milagre⁵³. Desta forma, o tema da estigmatização de S. Francisco evoluiu ao longo do tempo, inspirado nos textos que a igreja ia criteriosamente controlando, agarrando-se ao tema dos estigmas como estratégia de legitimação da santidade de S. Francisco. No caso do relevo dos estigmas em Santa Clara-a-Nova, S. Francisco de Assis apresenta-se numa posição de movimento ascensional, acompanhado de frei Leão e envolto em natureza.

Os entalhadores do painel da estigmatização de S. Francisco na nova igreja de Santa Clara de Coimbra revelam influências de gravuras que circulavam na época⁵⁴. No âmbito da temática religiosa, circulavam diversos livros ilustrados em Portugal desde os finais do século XV e inícios do século XVI, tais como “(...) *tratados de devoção*, (...), *Bíblías*, *Missais*, *Breviários*, *Pontificais*, *Ofícios da Virgem* (...)”⁵⁵. O tema dos estigmas consta em missais e livros religiosos como o *Compendio e sumario de confesores, tirado de toda a substancia do manual / copilado & abreviado por hum religioso frade menor, da ordê de S. Francisco da Prouincia da Piedade*, de 1571, com um S. Francisco de joelhos, acompanhado de um anjo serafim, enquadrado em linhas de força diagonais; a *Explicação da segvnda regra de S. Clara*, de 1621, com o santo ajoelhado perante crucifixo, à entrada de uma caverna, denotando uma diagonal compositiva; ou o *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum ...*, de 1675 representando S. Francisco de joelhos e mãos cruzadas, acompanhado de frei Leão e de uma cabeça de anjo. Este tema aparece igualmente numa gravura do Mestre E. S, mas, nesta, a diagonal não é tão marcada e há um maior ruído de fundo. Em todas as outras, a diagonal compositiva está sempre presente e, nas duas primeiras, o S. Francisco encontra-se com os braços abertos como no relevo da igreja de Santa Clara, ao contrário da do *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum ...*, de 1675, que apresenta S. Francisco de mãos cruzadas. Contudo, é essa que mais se assemelha ao relevo do retábulo da estigmatização da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova, pela sua organização compositiva, a mesma diagonal, a presença de frei Leão no canto inferior esquerdo, o mesmo desenho de árvore e a envolvência pela natureza.

⁵⁰ Mâle, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII*, 172.

⁵¹ Mâle, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII*, 172.

⁵² Provavelmente deve-se por este ser um dos autores da biografia do santo.

⁵³ Mâle, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII*, 184.

⁵⁴ Após o Concílio de Trento, depressa se difundiram tratados de como se deveria representar as imagens religiosas e, de seguida, começaram a difundir-se livros de gravuras, de ornamentos e “registos de santos”, como comprovam estudos recentes, como os de Marie-Thérèse Mandroux-França, na sua obra *L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVI^e au XVIII^e siècle: un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais*. Natália Marinho Ferreira Alves, *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*, (Porto: Câmara Municipal do Porto Arquivo Histórico, 1989), 176.

⁵⁵ Joaquim de Vasconcelos, *Albrecht Durer e a sua influência na Península*, (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929), 66-67.

Na plataforma disponibilizada pelo instituto franciscano da Universidade de St. Bonaventure (USA)⁵⁶ divulgam-se gravuras e desenhos alusivos à temática franciscana e recolhidos a partir da colecção de Livros Raros do *Franciscan Institute* e da Universidade de St. Bonaventure. Um total de 63 gravuras sobre a temática dos estigmas, num intervalo temporal de 1503 até 1763, confirma, mais uma vez, a imensa preferência sobre esta iconografia. Na sua larga maioria, o santo é representado de joelhos, com os braços abertos recebendo os estigmas, intensificados pelo uso dos raios de luz que acentuam a dinâmica inter-relacional. Esta estratégia visual apenas não é usada em 7 das 63 gravuras, mais concretamente na de 1512 do livro *Firmame[n]ta trium ordinu[m] Beatissimi Patris nostri Francisci*; na de 1516 do livro *Questio sup[er] regula[m] Sancti Fra[n]cisci ad littera[m]/ ...Gilberti Nicolai..., Fratr[u]m Mi[n]oru[m] de Observa[n]tia Cismo[n]tano[rum]...*; na de 1594 do livro *S. Francisci historia*; na de 1603 do livro *Magni S. Francisci vita*; na de 1625 do livro *Bref discours et abrege de la vie, vertus, & miracles du...Jacques de la Marque*; na de 1702 do livro *Missae propriae sanctorum Fratrum Minorum S.P.M. Francisci: ad formam Missalis Romani:...*; e na de 1763 do livro *Encomia coelituum, digesta per singulos anni menses & dies*. Em 60 das 63 gravuras o santo encontra-se ajoelhado, sendo representado de pé apenas na gravura de 1503 do livro *Tractato delli defecti della mesa utile perli sacerdoti semplici... Francesco della Piazza*, na de 1596 do livro *Tractado sobre el Ave Maria: con dos tablas copiosissimas de la Sagrada Scriptura y de los sermones de todo el ano...* e na de 1653 do livro *Le Tableau de la Croix Represente dans les Ceremonies de la ste. messe, ensemble le tresor de la devotion aux sou frances de Nre. S.I.C. le tout enrichi de belles figures*.

Saídos da mais conceituada escola de talha deste período, os entalhadores António Gomes e Domingos Nunes (oriundos da cidade do Porto), que assinaram contrato para a execução dos retábulos da nave da igreja do mosteiro das clarissas, tiveram em Santa Clara a oportunidade de exploração de um incomparável trabalho de painéis figurativos em relevo numa escala única em todo o reino.

Contrariamente ao que se desenrolara na oficina laboral destes dois artistas, onde o trabalho de painéis figurativos fora escasso e de tamanho reduzido (como acontece, a título de exemplo, nos espaldares do cadeiral do coro da igreja do mosteiro de S. Bento da Vitória, de 1704; no retábulo-mor da igreja de Miragaia, de 1719-1722 e 1724; no da igreja do mosteiro de Jesus em Aveiro, de 1725), em Santa Clara-a-Nova essa modalidade foi explorada ao máximo pelos autores que obtiveram maior liberdade no trabalho a uma outra escala na sua execução, resultando numa composição onde domina uma coerência estética e discursiva.

Como seria de esperar de uma encomenda régia, a escolha por artistas conceituados mobilizou estes mestres até Coimbra, lugar onde, até à data do contrato, já tinham efectuado outros trabalhos de parceria. É nessa qualidade que, no início das suas carreiras, operam num intervalo temporal entre 1678 e 1696; só a partir de 1697 se regista a separação dos seus percursos laborais⁵⁷. Na nova igreja de Santa Clara, o gosto régio pelas formas tratadísticas foi então impresso aos entalhadores do Porto pelas plantas de Mateus do Couto⁵⁸. Contudo, a

⁵⁶ Paul J. Spaeth, “Franciscan Engravings & Woodcuts.”, acedido em 9 de Julho de 2015, <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>

⁵⁷ Alves, *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*, 94-129.

⁵⁸ A transcrição do contracto de encomenda dos retábulos de 1692 refere que “(...) estava Contratado com os ditos An.tº gomes, e Dominguos Nunes ... faserem honse Retabolos ... acabados na forma das Plantas que estão feitas e assinadas por Matheus do Couto(...)”. Brandão, *Obra de talha dourada...*, 754-757.

rigidez do traçado não impediu a agitação das linhas sinuosas da talha, conseguindo estabelecer harmoniosa comunhão.

No retábulo dos estigmas a importância da liberdade do artista na execução da obra, sem se cingir a uma gravura única, permitiu a oportunidade de mostrar a desenvoltura expressa na qualidade técnica. Isto deveu-se à escolha de uma das mais trabalhadas temáticas franciscanas que não ofereceu dúvidas aos imaginários quanto à sua representação. Porém, nem sempre o tema escolhido é do conhecimento comum e, por isso, é essencial o suporte iconográfico relativo ao assunto a tratar.

Do mesmo ciclo retabular da igreja, a figura do santo ganha destaque num segundo painel que não consta do contrato inicial mas que, nitidamente, saiu da mesma oficina, reforçando, mais uma vez, o relevante papel da imagem do fundador da ordem. O relevo da visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco, que vem representar uma iconografia tão pouco usual, seguiu linhas gerais de gravuras que circulavam na época⁵⁹, como a publicada em 1646⁶⁰ pertencente ao livro *Histoire admirable de la vie du pere seraphic S. Francois* de Paul Weerts⁶¹. A orientação baseada em ilustrações já existentes deveu-se à sua especificidade temática, que foi pouco difundida e dominada pelos autores. A composição da gravura é visivelmente idêntica à que se encontra em Coimbra assemelhando-se, quase na íntegra, ao relevo da visita papal na nova igreja de Santa Clara.

A maior liberdade na execução duma temática recorrente resultou numa abordagem única conferida pela forte aposta em diagonais marcadas e de maior movimento, demonstrando a qualidade técnica dos seus autores. A obrigatoriedade do tema do fundador, a par com o resto do conjunto, foi desenvolvida na simbiose entre o gosto régio e a técnica da talha portuense, resultando num singular dispositivo de retabulária nunca antes executada em Portugal.

Bibliografia

- ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto Arquivo Histórico, 1989.
- BORGES, Nelson Correia. "A talha." In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18, 65-73. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação*. Porto: Diocese do Porto, 1984.
- FERRÃO, Leonor. "Um Motivo Arquitectónico Emblemático". Vol. II, em *I Congresso Internacional do Barroco: actas.*, 593-619. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 1991.
- FERRÃO, Leonor. "[Não] São rosas, Senhor. Sobre as obras do claustro (1704-1760)." In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18, 41-47. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003.
- GOMES, Paulo Varela. "A Fachada Pseudo-Frontal nas Igrejas Monásticas Femininas Portuguesas." In *Conversas à volta dos conventos*, 229-242. Évora: Casa do Sul Editora, D.L., 2002.
- . *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: A planta centralizada*. Porto: Fac. de Arquitectura da Universidade, D.L., 2001.
- . *As igrejas conventuais de freiras carmelitas descalças em Portugal e algumas notas sobre arquitectura de igrejas de freiras*. Porto, 2000.
- GONÇALVES, António Nogueira, e CORREIA, Vergílio. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1947.

⁵⁹ Mâle, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII*, 413-414.

⁶⁰ Na gravura figura a representação de S. Francisco, postado em pé sobre o seu sepulcro; a do papa Nicolau V, beijando o túmulo do santo; a do cardeal Austergius, autor e testemunha da visitação do papa à igreja subterrânea de Asis, em 1449; e a do resto da comitiva que os acompanha.

⁶¹ "Franciscan Engravings & Woodcuts."

KUBLER, George. *A arquitectura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*. Lisboa: Vega, D.L. , 1988.

MÂLE, Emile. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Ed.Encuentro, 1985.

PIMENTEL, António Filipe. "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio: Notas para o estudo do Mosteiro Novo de Santa Clara de Coimbra." In *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, 129-153. Zaragoza: Diputación Provincial, 1999.

SILVA, Luísa. "A construção do novo mosteiro" In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18, 35-39. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003.

SMITH, Robert Chester. *Inventário: A Talha em Portugal: [catálogo]*. Lisboa: Serviço de Belas Artes - Arquivo de Arte, 1995-96.

VASCONCELOS, António de. *D. Isabel de Aragão*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1894.

Dos retablos para Felipe V de Borbón en la catedral de Oviedo (Asturias)

Bárbara García Menéndez¹



Durante el siglo XVIII se llevó a cabo en la catedral de Oviedo (Asturias) un amplio programa de renovación de capillas y retablos, para adaptar el primer templo de esta diócesis a las nuevas exigencias litúrgicas y a la sensibilidad y gusto artístico contemporáneos. Esta extensa reforma, que modificó por completo el edificio gótico convirtiéndolo en un esplendoroso monumento barroco, fue posible gracias a un período de bonanza económica debido, tanto a las ventajas obtenidas de las rentas capitulares, como, sobre todo, a un arbitrio, de un real sobre cada fanega de sal vendida en el Principado de Asturias, que le había sido concedido al cabildo catedralicio por el rey Felipe V en 1726, por seis años. Aunque el motivo original de este ingreso excepcional había sido financiar la reparación de la torre de la catedral dañada por un rayo en 1723, se consiguió prorrogarlo cuatro veces más desde entonces, hasta 1750, destinándose sus beneficios a enriquecer el ornato del templo².

La documentación capitular muestra en esos años cuán importantes eran, en efecto, los ingresos dinerarios procedentes del arbitrio sobre la sal, con los que se financiaron, entre otros, los retablos que aquí se comentarán o los desaparecidos órganos barrocos³. Por este motivo, y con la indudable intención de lograr conservar y prorrogar tal privilegio, el Cabildo no dejó de explicitar iconográficamente su agradecimiento y lisonja por esta generosidad real en algunas de esas obras, incluyendo en ellas varias referencias a Felipe V (1700-1746).

Además, y aunque entonces el interés era meramente económico, con ello los canónigos ovetenses insistían en la expresión pública de su lealtad al primer monarca Borbón, que ya había quedado de manifiesto en la llamada capilla de Nuestra Señora del Rey Casto, construida durante la guerra de Sucesión al trono español (1701-1713), en la que Asturias

¹ Doctora en Historia del Arte, coordinadora de exposiciones en el Museo Carmen Thyssen Málaga.

² Germán Ramallo, *Escultura barroca en Asturias* (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1985), 62. Ramallo, en Francisco de Caso et al., *La catedral de Oviedo* (Oviedo: Nobel, 1999), vol. I, 197 y 213, vol. II, 221.

³ Se recogen varias referencias en los *Libros de acuerdos del Cabildo* conservados en el Archivo Capitular de Oviedo (en adelante, ACO). Así, por ejemplo, se pagaron 180 reales al tracista de los retablos, “y se acordó se libre dicha cantidad sobre efectos del arbitrio” (*Libro de acuerdos núm. 50*, f. 244v). Y, una vez concluidos los colaterales, los canónigos se planteaban “pensar y determinar qué obra se ha de hacer de las que motivaron y inclinaron el piadoso ánimo de Su Majestad a la concessión de el Arbitrio” (f. 338r). Aunque no había sido entregado para enriquecer el ornato del templo, sus beneficios se orientaron en esta dirección durante el segundo cuarto del siglo.

había tomado partido en su favor desde el inicio, y para la que había aportado numerosas tropas y dineros al ejército borbónico⁴.

Esta basílica-panteón prerrománica, de comienzos del siglo IX, fundada por Alfonso II el Casto (791-842), y lugar especialmente emblemático de la monarquía hispánica, por albergar el Panteón Real de los reyes asturianos, fue reedificada entre 1705 y 1712, y en ella los emblemas borbónicos se prodigaron en numerosos lugares, demostrando “la vigencia del Patronato Real en un momento en que la nueva dinastía estaba necesitada de prestigio”⁵.

También en esta ocasión la catedral contó con el respaldo económico de la Corona. Así, el obispo fray Tomás Reluz (1697-1706), impulsor de la reforma de la capilla (obra del maestro cántabro Bernabé de Hazas), solicitó en julio de 1705 al Rey una ayuda anual de 1.000 ducados para costear los trabajos, petición que secundó asimismo el Cabildo. En septiembre se concedió esta pensión, por diez años, en caso de que el obispo falleciera antes de completar la obra, como así ocurrió, pues murió el 12 de junio de 1706. Al ser la capilla de patronato regio, el proyecto contó desde el inicio con el apoyo real, recogido en una Real Cédula de 31 de marzo de 1705, en la que se dejó constancia del deseo de Felipe V de permanecer como patrón único y del interés en que esta tutela y favor se manifestasen el adorno de la capilla, como en efecto se hizo, incluso de manera excesiva⁶.

Es, pues, en este contexto de lealtad y halago a Felipe V por parte de la diócesis y el Cabildo en el que adquieren pleno sentido y justificación varios elementos iconográficos y la heráldica de los dos monumentales retablos colaterales del transepto de la catedral de Oviedo (**Figs. 1 y 2**), encargados en la década de 1740 al escultor barroco Juan de Villanueva (1681-1765) y su taller.

Estos dos conjuntos, por fortuna aún conservados in situ⁷, reúnen numerosos aspectos de singular interés y valor, pudiendo ser considerados hoy entre los más importantes del catálogo de Villanueva, un artista asturiano activo en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII y uno de los arquitectos de retablos más importantes de la escuela madrileña de ese momento.

Y, desde luego, son, a nuestro parecer, los más interesantes en su producción, por varios motivos. En primer lugar, de entre todas las esculturas suyas conocidas, conservadas, o localizadas por medio de fotografías o grabados, estas obras de Oviedo nos han dado pie a estudiar, mejor que ninguna otra, el estilo de madurez de Juan de Villanueva: los parámetros formales de sus estatuas, sus fuentes iconográficas; las influencias de los artistas españoles y extranjeros con los que se relacionó durante su larga vida en Madrid; su posición estética dentro del desarrollo artístico del siglo y ante el empuje de lo académico y el nuevo clasicismo; su aportación personal al último barroco madrileño, y la colaboración de su taller en los momentos de mayor actividad del artífice.

⁴ Como referencia general sobre este tema, véase, Evaristo C. Martínez-Radio, *La Guerra de Sucesión y Asturias* (Oviedo: KRK, 2009).

⁵ Vidal de la Madrid Álvarez, “La construcción de la Capilla de Nuestra Señora del Rey Casto y Panteón Real de la catedral de Oviedo,” *Liño* 9 (1990): 94; “La Capilla Real de la catedral de Oviedo, Felipe V y la Virgen de las Batallas. La creación de un instrumento de legitimación borbónica,” en coord. Ramallo, *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica* (Murcia: Edit.um, 2010), 511-548.

⁶ Ibidem nota anterior.

⁷ Han sido restaurados y limpiados recientemente, entre 2014 y 2015, recuperando todo su esplendor.



Fig. 1 (izda.) y 2 (dcha.) - Retablo de la Inmaculada Concepción, 1739-1742, Catedral de Oviedo;
Retablo de Santa Teresa, 1739-1742, Catedral de Oviedo.
(Fotografías de la autora)

Asimismo, el diseño de la traza de los retablos, que hemos atribuido a su hijo Diego de Villanueva (1713-1774), testimonia la colaboración de este en el taller familiar antes de comenzar su conocida carrera como arquitecto, teórico y profesor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸. Se trata, también, de un trabajo que ha de incluirse dentro de la trayectoria de otros dos escultores y ensambladores asturianos, Toribio de Nava Riestra (1687-1748) y Manuel Pedrero Vigil († 1743), pues en sus manos estuvo la construcción material y la interpretación de la estructura arquitectónica ingeniada por Diego de Villanueva en Madrid⁹.

Por otro lado, puede afirmarse que los colaterales de la catedral de Oviedo fueron una de las dos grandes obras del barroco dieciochista en el Principado, junto con la decoración interior, en las décadas de 1720 y 1730, de la colegiata de Santa María la Mayor de Pravia¹⁰. Ejercieron una influencia clave, estimulando la renovación de la producción retablística y

⁸ Bárbara García Menéndez, "Un *heresiarca* en la Academia: la formación de Diego de Villanueva como escultor y retablista en el entorno del churriguerismo," *Goya. Revista de arte*, 337 (2011): 312-323.

⁹ Hemos realizado un estudio completo de estos retablos y sus esculturas en *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)*, tesis doctoral inédita (Universidad de Oviedo, 2009), t. II, 561-592 y 821-866. Para más referencias, complementarias de las recogidas en estas páginas, véase, García Menéndez, "La impronta del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) en el arte barroco asturiano del siglo XVIII," *Liño* 13 (2007): 57-68; *Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765), un escultor poleso del siglo XVIII* (Pola de Siero: IES Escultor Juan de Villanueva, 2010), 46-55.

¹⁰ La Colegiata de Pravia fue fundada en 1715 don Fernando Ignacio de Arango y Queipo junto al palacio que su familia tenía en esa villa asturiana. La fábrica se terminó en 1728, componiéndose en el ínterin el adorno interno del edificio. Parece que sus retablos son de autor local (Antonio Borja o Manuel de Pedrero). Sus efigies se encargaron al también escultor asturiano, afincado en Madrid desde finales del XVII, Juan Alonso de Villabrille y Ron (1663-1732). Ramallo, "Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano," *Archivo Español de Arte* 214 (1981): 211-220; Ramallo, *Escultura barroca*, 443-446; Yayoi Kawamura, "Algunas precisiones sobre la Colegiata de Pravia," en *Sulcum sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano* (Universidad de Oviedo, 2004), vol. II, 655-671.

escultórica local, pues con ellos se recibió y difundió en Asturias el estilo de la escuela madrileña en las décadas centrales del siglo XVIII, el de la generación sucesora de Churriguera y anterior a la irrupción del academicismo.

Los retablos y sus adornos heráldicos alusivos al Rey

Estos retablos sustituyeron a los que para el mismo lugar había realizado, entre 1658 y 1660, Luis Fernández de la Vega (1601-1675)¹¹, el mejor escultor asturiano del siglo XVII. En ellos, el Cabildo deseaba ver representado su poder económico, al tiempo que se posicionaba ante los ojos de los fieles, y en especial de los demás sectores dirigentes, en estrecha relación con el monarca Felipe V, por medio de unos cuidados programas iconográficos.

Tal deseo de enaltecimiento trajo, quizá como consecuencia lógica, el recurso a un escultor madrileño, tanto para el diseño de los retablos como para la hechura de sus estatuas. Aunque después no se completara la obra en Madrid, pues los altares fueron contruidos por dos artistas locales y la policromía de la arquitectura y las estatuas se encargó a un maestro portugués activo en Asturias, João Fagundes.

En marzo de 1738, el Cabildo comenzó a plantearse contratar en Madrid el diseño para los nuevos retablos colaterales, pensando bien en copiar algún retablo de una iglesia madrileña o en encargar una planta ex profeso¹².

Aunque hasta principios del siglo XVII había sido habitual en Asturias que los clientes recurrieran a talleres foráneos para las obras de más empeño, desde el segundo tercio del siglo la importación dejó de ser necesaria, pues la escuela local de imagineros y ensambladores comenzó a contar con artistas de calidad capaces de responder a la demanda más exigente. Aun así, algunos de los comitentes más pudientes prefirieron seguir buscando la modernidad y vanguardia fuera de la región, si bien ahora podían limitarse a importar solo diseños, que los maestros de la provincia estaban preparados para acometer con las garantías requeridas¹³. En el caso de los colaterales de la catedral, el excedente de dinero generado por el arbitrio sobre la sal posibilitó la elección de un proyecto fuera de Asturias y, desde el primer momento, quedó claro en las actas capitulares que el objetivo era lograr una obra que fuera ejemplo de modernidad y esto pasaba, para los canónigos ovetenses, por contratar (o copiar) el diseño en Madrid, lo que sin duda era visto como un elemento de prestigio para una obra que se pensaba dedicar al Rey y con la que se deseaba superar las otras obras contemporáneas de la región, como los ya citados retablos de Pravia.

En enero de 1739 el Cabildo tenía ya en sus manos la traza deseada, para construir dos retablos iguales en los dos brazos del transepto, cuya ejecución y dorado se contrataría con maestros locales¹⁴. Entre estos, el más interesado en hacerse con la obra resultó ser Toribio de Nava, a quien hemos supuesto colaborador ocasional del taller de Juan de Villanueva en Madrid

¹¹ Sobre estos retablos, hoy perdidos, véase, sobre todo, Ramallo, *Luis Fernández de la Vega* (Oviedo: Comisión Diocesana del Patrimonio artístico- religioso y documental, 1983), 44-45; *Escultura barroca*, 185, 198-199, 204-207; Javier González Santos, cats. E35 y E74 en Agustín Hevia Ballín et al., *Museo de la Iglesia. Oviedo. Catálogo de sus colecciones* (Oviedo: Diócesis de Oviedo, 2009), 202-207.

¹² ACO, *Libro de Acuerdos del Cabildo núm. 49*, f. 152v. Todas las noticias aquí recogidas están extraídas de diversos apuntes en las actas del Cabildo de la catedral y fueron analizadas en parte por José Cuesta Fernández, *Guía de la catedral de Oviedo* (Oviedo: Excma. Diputación Provincial de Asturias, 1957), 33-34 y Ramallo, *Escultura barroca*, 419-427.

¹³ El panorama general de la clientela y los escultores barrocos está tratado con amplitud en Ramallo, *Escultura barroca* y González Santos, *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625)* (Oviedo: Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1997).

¹⁴ ACO, *Acuerdos núm. 50*, ff. 227r y 228r.

y que por entonces debía de ser el escultor más cualificado del Principado. Nava aportó incluso su propio diseño alternativo, basado en su conocimiento directo de la retablística madrileña, que, sin embargo, fue desestimado.

A él se encargó, en febrero de 1739, la construcción del retablo de la Inmaculada, en el lado izquierdo del transepto¹⁵. Y para acelerar los trabajos, en abril, otro escultor, Manuel Pedrero Vigil, paisano de Nava (los dos habían nacido en el concejo asturiano de Siero) y quizá maestro suyo, quedó encargado del otro, dedicado a santa Teresa¹⁶.

Respecto a la autoría del diseño madrileño, las actas capitulares no aportan ninguna información concreta¹⁷. Pero a raíz de nuestro estudio de la producción de Juan de Villanueva, a quien en 1742 el Cabildo encargó las esculturas de los retablos, hemos atribuido la traza a su taller, que en aquellas fechas contaba con la colaboración de su hijo Diego, quien bien podría ser el autor de la planta seguida en los colaterales ovetenses¹⁸. Las similitudes del retablo con otras obras realizadas por Villanueva en Madrid, como los colaterales de la iglesia de Las Calatravas o el mayor de la parroquial de San Luis Obispo¹⁹, de 1727 y 1734-1740, respectivamente, así nos han permitido apoyarlo. El esquema general, con su intención de marcar un movimiento ascensional a través de su calle central, y al mismo tiempo de dirigir la mirada hacia el nicho principal, especialmente destacado y con una marcada profundidad, así como el tipo de ménsulas, de capiteles, los fragmentos de entablamento curvo que sirven de asiento a unos ángeles en el ático, diversos adornos, que se repiten en el repertorio de Villanueva, y el remate curvo del ático, entre otros muchos elementos que hemos analizado con detenimiento, aparecen en varias de sus obras, y también en Oviedo, por lo que nuestra propuesta resulta perfectamente factible.

Ambos retablos son de madera dorada, y miden 12,7 m de altura y 6,4 m de ancho. Siguen un esquema global idéntico, el de la traza madrileña, pero presentan diferencias, tanto en el modo de resolver sus formas, más plásticas y movidas en la obra de Nava (el retablo de la Inmaculada), como en la calidad de la talla de la madera, superior también en él. Alzan sobre un pedestal de mármol local y constan de banco, cuerpo único de tres calles, con unas potentes columnas salomónicas en la central, y un complejo y desarrollado ático de remate. Como decoración, cuentan con escenas en relieve en la predela, multitud de motivos ornamentales recubriendo todas las superficies y varias esculturas dispuestas en las hornacinas.

El espacio donde se ubican seguramente impidió un mayor juego de entrantes y salientes en la planta, que resulta bastante comedido, si bien no renuncia a la sensación de intenso movimiento, bien conseguida en la combinación de huecos y elementos proyectados hacia el frente, en la proliferación de volutas y líneas curvas, que se retuercen, se doblan o se rompen, y en la abundante decoración superpuesta que lo invade todo.

Representan, en definitiva, unas buenas muestras de la recepción de los modelos de José Benito de Churriguera en Asturias, a través, en este caso, de un artista local asentado en Madrid, que pudo haber sido colaborador y acaso también discípulo del gran Churriguera. En el panorama de la región, estos altares supusieron una verdadera

¹⁵ ACO, *Acuerdos* núm. 50, ff. 229r-230v.

¹⁶ ACO, *Acuerdos* núm. 50, f. 238r.

¹⁷ ACO, *Acuerdos* núm. 50, f. 244v.

¹⁸ García Menéndez, "Impronta del escultor": 59 y "Un heresiarca": 314.

¹⁹ García Menéndez, "El desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Luis Obispo de Madrid, obra del escultor Juan de Villanueva," *Archivo Español de Arte* 348 (2014): 365-382.

innovación, dando inicio al período más exaltado y decorativo del barroco asturiano, sustituyendo al modelo de retablo que hasta entonces se había copiado insistentemente, el de la mencionada capilla del Rey Casto, obra de 1711-1719 del escultor seguntino vecindado en Oviedo, Antonio Borja (1661-1730)²⁰.

Sin embargo, pese a su difusión y consecuencias para la retablística asturiana y al deseo de modernización impulsado por el Cabildo, no podemos dejar de observar que se trata de un diseño poco novedoso en su lugar de origen, pues si bien Juan de Villanueva fue un destacado arquitecto de retablos en Madrid, que gozó del respaldo de una amplia clientela dentro y fuera de la capital (la Corte, aristócratas, numerosos conventos y parroquias), obras como esta no dejan de representar una continuidad de los diseños más populares del barroco castizo de Churriguera, pero no de sus soluciones más innovadoras y audaces, apenas exploradas por sus sucesores.

El 30 de abril de 1740 ya había finalizado la construcción de los colaterales y comenzó a tratar el Cabildo sobre su dorado, que se encargó a un maestro portugués, João Fagundes, que por entonces estaba trabajando en los retablos de la colegiata de Pravia, mencionados en la documentación capitular en varias ocasiones como referente de calidad a emular o superar. En febrero del año siguiente (1741) el maestro se había trasladado a la ciudad y los capitulares le contrataron. El resultado del trabajo de Fagundes, un dorado a pleno oro y con un material de excelente calidad (comprado en Madrid), traduce los enormes recursos económicos de que dispuso el Cabildo, que no escatimó en lograr el máximo esplendor en estas obras²¹.

No en vano, su propósito principal era, como venimos señalando, dedicárselos a Felipe V, su generoso benefactor, como quedó evidenciado con la inclusión de algunos elementos simbólicos alusivos al monarca. Así, en las columnillas que enmarcan la hornacina de la Inmaculada aparece el collar de la orden del Toisón, de la que los reyes de España eran grandes maestros, y que se repite, a modo de orla, en los escudos de armas de Felipe V, donde solo aparecen la heráldica de León y Castilla y la flor de lis, emblema de los Borbones, y que coronan los áticos de ambos colaterales de la catedral de Oviedo (**Figs. 3 y 4**).

No cabe duda de que la presencia de esta heráldica en tales fechas, casi mediado el siglo XVIII y acabada la guerra de Sucesión más de veinte años atrás, no tiene ya un valor exclusivo de lealtad, sino que debe de entenderse más bien como un gesto del interés del Cabildo por mantener buenas relaciones con la Corona, para prorrogar las mercedes económicas concedidas en 1726. Estas se perderían, sin embargo, en tiempo de Fernando VI en favor de los poderes civiles de la región. Pues en 1750 el Cabildo se vio privado definitivamente de esta generosa aportación económica por el regente de la Audiencia de Oviedo, Isidoro Gil de Jaz (1696-1765), que consideró sería de mayor utilidad para obras públicas²².

²⁰ Ramallo, *Escultura barroca*, 100-102; González Santos, *La catedral de Oviedo. Sancta Ovetensis* (León: Edilesa, 1998), 62-63.

²¹ ACO, *Acuerdos núm. 50*, ff. 338r, 372r, 393rv; *Acuerdos núm. 51*, 6r; Caja 154, papeles sueltos (recibos de João Fagundes).

²² De la Madrid, "La Capilla Real," 545. Era sin duda un tributo muy codiciado, como prueba también el que la Universidad de Oviedo lo solicitara una vez cumplido el plazo de seis años concedido a la catedral. Fermín Canella, *Historia de la Universidad de Oviedo y noticia de los establecimientos de enseñanza de su distrito* (Oviedo: Imp. de Eduardo Uría, 1873), 72.



Fig. 3 y 4 - Escudo de Felipe V y Toisón (detalles de los retablos de santa Teresa y la Inmaculada), 1739-1742, Catedral de Oviedo.
(Fotografías de la autora)

Pero estos elementos referidos al Rey no solo demuestran la intencionalidad de homenaje de los canónigos ovetenses, sino que dan justificación y sentido global al propio programa escultórico escogido, que revela el apoyo del Cabildo a algunas de las devociones más apreciadas y defendidas por la monarquía española.

E incluso la elección para la hechura de las figuras de un escultor del círculo cortesano, como lo era Juan de Villanueva (que había realizado algunas piezas devocionales para la reina viuda Mariana de Neoburgo y que en 1744 comenzaría su intervención en la enorme campaña decorativa del Palacio Real Nuevo de Madrid), revela esa misma voluntad de adulación al Rey (tras la que se descubren claros intereses económicos), al tiempo que daba prestigio a la propia catedral de Oviedo, como ya hemos señalado al comentar la selección de un diseño madrileño para la arquitectura de los retablos. El mensaje que parece transmitirse es que los artistas respaldados por la Corona lo eran también por el cabildo ovetense.

Las esculturas de Juan de Villanueva

Al igual que había sucedido con el proyecto arquitectónico, en la búsqueda de un maestro para realizar las esculturas de los retablos colaterales, el Cabildo tuvo claro en todo momento que su objetivo era lograr una obra excepcional, diferente y superior a lo que hasta entonces se estaba haciendo en Asturias. Pese a las propuestas presentadas por algunos maestros locales²³, como el propio Toribio de Nava, tras la conclusión de la arquitectura de los colaterales, en marzo de 1740, los canónigos se concentraron en elegir a un maestro para las imágenes, de nuevo en Madrid, decidiéndose finalmente por contactar a Juan de Villanueva²⁴. Pese a que el Cabildo lo invitó a viajar a Oviedo para negociar y ofrecerle más trabajos en la catedral, Villanueva no emprendió viaje y tardó en dar una respuesta, por lo que también se establecieron contactos con el escultor Alejandro Carnicero (relacionado asimismo con el

²³ ACO, *Acuerdos* núm. 50, ff. 224v y 334v.

²⁴ ACO, *Acuerdos* núm. 50, ff. 330r, 334v.

círculo cortesano y madrileño), que incluso mandó algunos bocetos²⁵. Aun así, se continuó esperando la contestación de Villanueva, quien se había convertido ya, sin ninguna vacilación, en el maestro preferido.

Por fin, el 28 de noviembre de 1740, Villanueva comunicó al Cabildo que cobraría por cada figura, con sus cajones de embalaje para enviarlas, 2.800 reales, a excepción de la *Inmaculada Concepción*, que costaría 3.000²⁶. Carnicero había ofrecido un precio mejor, pero el Cabildo tenía claro que Villanueva era su opción primera.

El encargo se cerró finalmente en mayo de 1741 y Juan de Villanueva se comprometió a tallar siete figuras (*Inmaculada Concepción*, *San Joaquín*, *Santa Ana* y *San José con el Niño*, para el colateral del lado norte del transepto, y *San Juan de la Cruz*, *San Pedro de Alcántara* y el *profeta Elías* en el dedicado a santa Teresa) y enviarlas con los rostros y manos encarnadas, pues el dorado y pintura se encargaría a Fagundes, lo que redujo el precio previsto inicialmente, de 19.800 reales de vellón a 11.050²⁷. La santa Teresa se reutilizó del retablo anterior, y es obra de Fernández de la Vega²⁸.

En marzo de 1742 Juan de Villanueva ya había concluido su trabajo y la catedral ordenó el traslado de las estatuas a Oviedo con la mayor celeridad, si bien el cierre de las últimas cuentas retrasó la llegada de las deseadas efigies hasta junio o julio de ese año²⁹. Fue por entonces cuando João Fagundes doró las figuras, con ricos estofados e incrustaciones de piedras brillantes, siguiendo un estilo ajeno ya a la modernidad madrileña, de colores planos y sobrios, que seguramente habrían tenido las piezas si Villanueva se hubiera encargado de su pintura.

Las estatuas que Juan de Villanueva hizo para los colaterales, talladas en madera y de tamaño del natural, son de calidad desigual, siendo la más sobresaliente y bella de todas la figura de la Inmaculada Concepción, que tiene, a nuestro parecer, todos los componentes para poder considerarla una obra maestra dentro de la producción del artista asturiano. En ella se encuentran sintetizados todos los rasgos de su lenguaje de madurez que, en 1742, ya había alcanzado una combinación perfecta entre la riqueza y exaltación del barroco castizo en el trabajo de las telas, la gracia y delicadeza del rococó, y una cierta depuración y severidad clasicista en los rostros, gestos, posturas y expresiones³⁰.

Un programa iconográfico en apoyo a las devociones reales

La temática de las esculturas de los colaterales fue escogida por el Cabildo con la intención de manifestar y glorificar determinadas devociones y demostrar, al mismo tiempo, su adhesión firme a la opción que su defensa significaba. Es conocido el fervoroso entusiasmo con que la Corona y el clero españoles se comprometieron, desde la Baja Edad Media, con la vindicación de la Inmaculada Concepción como creencia que debía ser sancionada por el Vaticano con su declaración como dogma³¹, así como el interés personal de Felipe III en hacer de santa Teresa una de las patronas tutelares de España junto al apóstol Santiago. La diócesis y los canónigos ovetenses exhibieron su respaldo a ambas advocaciones ya desde el siglo XVII,

²⁵ ACO, *Acuerdos* núm. 50, ff. 372rv, 378r y 381r.

²⁶ ACO, *Acuerdos* núm. 50, ff. 388v-389r.

²⁷ ACO, *Acuerdos* núm. 51, f. 24r.

²⁸ González Santos, *Museo de la Iglesia*, 202-207.

²⁹ ACO, *Acuerdos* núm. 51, ff. 93v, 111r, 121v.

³⁰ García Menéndez, "El ideal de belleza femenina del escultor Juan de Villanueva y Barbales," en *Congreso Internacional «Imagen y Apariencia»* (Universidad de Murcia, 2009), s/núm.

³¹ Lo será el 8 de diciembre de 1854 por el Papa Pío IX en la Bula *Ineffabilis Deus*.

dedicando a ellas los primeros colaterales del transepto, y con la renovación de estos también las actualizaron.

Así, el conjunto de esculturas del retablo de la Inmaculada Concepción revela una clara intencionalidad de defender la doctrina teológica del nacimiento inmaculado de la Virgen, con una serie de imágenes que la incluyen en el plan divino de hacer de ella el medio humano para la encarnación del Hijo de Dios: la propia efigie de la Inmaculada, sus padres, san Joaquín y santa Ana, representados en el momento en que reciben de Dios la noticia de que podrán concebir, por intervención de la gracia divina, una hija; san José con el Hijo y Dios Padre, en el ático, abrazando el cosmos y rodeado por los ángeles que proclaman el triunfo de la Virgen sobre el mal y que la simbolizan como reina de los Cielos y de los hombres por medio de las coronas que portan en sus manos.

Aunque en los siglos del barroco esta advocación era habitual en las iglesias³² y en Asturias se consagraron a ella muchos altares en el XVIII, en tanto que no era una creencia canónica suponía una opción personal y una toma de partido en el debate suscitado entre los teólogos y defensores ya de la pureza de María o ya de su sometimiento, como el resto de los cristianos, a la lacra del pecado original. En España el asunto tomó carácter de cuestión de Estado llegando incluso a crear Felipe IV una Junta Real en 1652 para tratar su vindicación y enviar continuamente emisarios a Roma que lograran tornar la voluntad de la curia papal, lo que en ocasiones se tradujo en algunos breves pontificios en favor de la Inmaculada Concepción. El propio Felipe V mantuvo relación constante con la Junta y respaldó el envío de una carta a la Santa Sede en 1732 para pedir que “desde la Silla Apostólica diga que es infaliblemente cierto lo que ya creemos con piadosa certeza”³³, pues se trataba de una de las devociones de la corona española que la nueva dinastía Borbón asumió de sus predecesores e impulsó con entusiasmo³⁴. El cabildo de Oviedo, también fervoroso defensor de esta creencia, se posicionaba una vez más al lado del Rey con esta advocación³⁵.

Por su lado, el colateral del lado de la epístola supone con su programa iconográfico el apoyo al nombramiento de santa Teresa de Ávila como compatrona de España, decisión que no fue unánimemente aceptada y cuya presencia en un templo ajeno a la orden carmelitana su ponía una toma de partido en favor de las devociones de la corona española, que los Borbones mantenían.

El desarrollo iconográfico de este altar es más escueto y de menor trascendencia doctrinal que el de la Inmaculada. Santa Teresa (beatificada en 1610 y canonizada en 1622) es representada en tanto que reformadora del Carmelo y como escritora mística. La acompañan san Pedro de Alcántara, su director espiritual, y san Juan de la Cruz, el otro gran literato de la mística hispana del Siglo de Oro junto a santa Teresa y al igual que ella, reformador de la rama

³² Sobre la Inmaculada en el arte son obras de referencia Marina Warner, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María* (Madrid: Taurus Humanidades, 1991) y Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989).

³³ M.^a Concepción Contel Barea, “Junta de la Inmaculada Concepción de la Virgen,” en ed. José Antonio Ferrer Benimeli, *Relaciones Iglesia-Estado en Campomanes* (Madrid: FUE, 2002), 197-198.

³⁴ Así, Carlos III fundó el 19 de septiembre de 1771 la orden de Carlos III bajo la protección y advocación de la Inmaculada Concepción, que había sido proclamada patrona de los reinos y dominios de España por el breve *Quantum ornamenti*, del 8 de noviembre de 1760, aunque sin alusión a la condición inmaculada de la Concepción de la Virgen.

³⁵ Como ejemplo puede mencionarse una entrada de los acuerdos capitulares, de 23 de julio de 1660, en la que los canónigos dejaron constancia de su rechazo absoluto a los detractores de la Inmaculada Concepción de la Virgen, quemando un escrito que censuraba una publicación en favor de tal misterio (ACO, *Libro de acuerdos del cabildo núm. 27*, f. 358v). González Santos, *Museo de la Iglesia*, 202-207, también refiere la importancia del compromiso del cabildo con esta devoción, cuyo culto se había introducido en la catedral en 1626, en el retablo de una capilla de la nave septentrional.

masculina de su orden, además de su confesor y director espiritual. Su presencia en el retablo, dada su canonización en 1726 por el papa Benedicto XIII, revela también el apoyo a una devoción de muy reciente introducción. En el ático, el profeta Elías, legendario fundador de la orden y que recibió igualmente la inspiración divina.

En tanto que la orden carmelita fue también defensora de la Inmaculada Concepción a quien consideró su patrona, así como del valor espiritual de la figura del patriarca san José, ambos conjuntos escultóricos se enlazan también por esta vía, en una muestra más del cuidado con que el Cabildo planteó estos dos retablos para Felipe V.

Estamos, en definitiva, ante dos de los monumentos más importantes y trascendentes de los erigidos en el siglo XVIII en la catedral de Oviedo, elocuentes del compromiso del cabildo local con la monarquía española, cuya legitimidad se hacía descender de los reyes asturianos, de la importancia del patrocinio regio para las diócesis de provincias y del contexto de fervor hacia las devociones promovidas por el Estado, que alcanzó a todos los rincones de España, auspiciado por la Corona y la nueva dinastía Borbón.

Bibliografía

- Canella Secades, Fermín, *Historia de la Universidad de Oviedo y noticia de los establecimientos de enseñanza de su distrito*. Oviedo: Imp. de Eduardo Uría, 1873.
- Caso, Francisco de, et al., *La catedral de Oviedo*. Oviedo: Nobel, 1999, 2 vols.
- Contel Barea, M.^a Concepción, “Junta de la Inmaculada Concepción de la Virgen.” En ed. Ferrer Benimeli, José Antonio, *Relaciones Iglesia-Estado en Campomanes*. Madrid: FUE, 2002, 181-208.
- Cuesta Fernández, José, *Guía de la catedral de Oviedo*. Oviedo: Excma. Diputación Provincial de Asturias, 1957.
- García Menéndez, Bárbara, “La impronta del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) en el arte barroco asturiano del siglo XVIII.” *Liño* 13 (2007): 57-68.
- Íd., *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)*, tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, 2009.
- Íd., “El ideal de belleza femenina del escultor Juan de Villanueva y Barbales.” En *Congreso Internacional «Imagen y Apariencia»*. Universidad de Murcia, 2009, s/núm.
- Íd., *Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765), un escultor poleso del siglo XVIII*. Pola de Siero: IES Escultor Juan de Villanueva, 2010.
- Íd., “Un heresiarca en la Academia: la formación de Diego de Villanueva como escultor y retablista en el entorno del churriguerismo.” *Goya. Revista de arte*, 337 (2011): 312-323.
- Íd., “El desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Luis Obispo de Madrid, obra del escultor Juan de Villanueva.” *Archivo Español de Arte* 348 (2014): 365-382.
- González Santos, Javier, *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625)*. Oviedo: Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1997.
- Íd., *La catedral de Oviedo. Sancta Ovetensis*. León: Edilesa, 1998.
- Hevia Ballina, Agustín, et al., *Museo de la Iglesia. Oviedo. Catálogo de sus colecciones*. Oviedo: Diócesis de Oviedo, 2009.
- Kawamura, Yayoi, “Algunas precisiones sobre la Colegiata de Pravia.” En *Sulcum sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*. Universidad de Oviedo, 2004, vol. II, 655-671.
- Madrid Álvarez, Vidal de la, “La construcción de la Capilla de Nuestra Señora del Rey Casto y Panteón Real de la catedral de Oviedo.” *Liño* 9 (1990): 77-108.
- Íd., “La Capilla Real de la catedral de Oviedo, Felipe V y la Virgen de las Batallas. La creación de un instrumento de legitimación borbónica.” En coord. Ramallo, G., *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Edit.um, 2010, 511-548.
- Martínez-Radio, Evaristo, *La Guerra de Sucesión y Asturias*. Oviedo: KRK, 2009.
- Ramallo, Germán, “Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano.” *Archivo Español de Arte* 214 (1981): 211-220.
- Íd., *Luis Fernández de la Vega*. Oviedo: Comisión Diocesana del Patrimonio artístico-religioso y documental, 1983.
- Íd., *Escultura barroca en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1985.
- Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- Warner, Marina, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.

Sine labe concepta. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos

Carme López Calderón¹



El 8 de mayo de 1671 el Papa Clemente X emite el Breve *Eximia dilectissimi* por el cual aprueba la elección de la Virgen María, bajo la invocación de Nuestra Señora de la Concepción, como patrona y protectora del Reino de Portugal². Como el mismo documento pontificio recoge, dicha elección había sido consensuada por las cortes, a propuesta del rey Don João IV, veinticinco años antes, después de haberle atribuido al favor divino el éxito de la Restauración de 1640³.

En concreto, entonces se subrayó la importancia que habría tenido para el buen término de la revolución la mediación de María en su advocación de Inmaculada; no en vano, la Casa de los Braganza profesaba una especial devoción hacia el misterio de la concepción sin mancha de la Virgen y, precisamente, el levantamiento había tenido lugar el sábado 1 de diciembre, es decir, tan sólo una semana antes de su festividad⁴. Al respecto, fray João de São Bernardino, en el sermón que reza en la Capilla Real con motivo de esta celebración⁵—y que, como el propio título impreso aclara, constituye la primera fiesta en la que participa el rey restaurado tras su aclamación—, recuerda:

“Em Sabbado dedicado à Mãe de Deos se acclamou Rey por geração, linha & sangue o invictissimo Rey Dõ Ioão o quarto do nome, nosso Senhor. Hoje he o oitavo dia da sua aclamação, Sabbado dedicado pella Igreja à Immaculada Conceição da mesma divina Senhora: quiçà assinalou Deos este dia do Sabbado em seu descanso, *resquievit die septimo*,

¹ Grupo de Investigación Iacobus, Universidade de Santiago de Compostela. Este texto fue realizado al amparo del Plan I2C y en el marco de los proyectos GRC2013-036 y R2014/024.

² Vid. Academia Real das Sciencias de Lisboa, *Corpo diplomático portuguez contendo os actos e relações políticas e diplomáticas de Portugal com as diversas potencias do mundo desde o século XVI até os nossos dias, tomo XIV* (Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1810), 123-124.

³ Sobre el carácter providencialista y sobrenatural que en la época se le atribuyó al movimiento restaurador y al reinado de los Bragança, con el consiguiente empleo en clave política y propagandística de las creencias religiosas (eminentemente católicas) y, particularmente, del culto mariano, vid. João André de Araújo Faria, “A restauração prodigiosa de Portugal. 1640-1668” (Dissertação para obtenção do grau de Mestre em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2010).

⁴ Faria, “A restauração prodigiosa”, 55-56.

⁵ João de sao Bernardino, *Aomuito alto, e muito poderoso Rey, e Senhor Nosso Dom Joam o quarto do nome entre os Reis de Portugal. Frei Joam de Sam Bernardino [...] dedica este Sermão da Immaculada Conceição da Mãe de Deos, que fazem a Capella Real, assistindo em ella a primeira vez; S. M. oito dias depois de sua aclamação que foi feita em sabbado, primeiro dia de Dezembro do anno de 1640* (Lisboa: Antonio Alvarez, 1641).

para que ficasse assinalado por dia depurado ao descanso de Portugal. Os dous séptimos Avôs de Vossa Magestade [...] devotissimos forão da Mãe de Deos [...] O fortissimo D. Nunalvarez Pereira foy o primeiro, que levantou Igreja em Portugal da Imaculada Conceição, como os dous Infantes Dom Fernando, & Dona Beatriz quartos, & quintos Avôs de Vossa Magestade, foraõ os primeiros, que lhe dedicaraõ mosteiro [...] Grandes serviços, Sanctissima, & gloriosissima Senhora, vos tem feito os Avôs do nosso invictissimo Rey [...] Bem creio, q postas as Coroas a vossos pès estaraõ hoje de joelhos diãte de vossa grandeza, agradecendovos o que está feito, & pedindovos prospero successo em tudo, o que se deseja [...] E vos, invictissimo Rey, saudade, & já hoje possessa nossa, cingi a espada [...] tudo vos está prometendo a soberana Raynha do Ceo, a Mãe de Deos cõ a asistencia, que faz a vossa mão direita à *dextris tuis*, que se com essa mão aveis de mover a espada; que esta divina Senhora ajudarvola a mover. Seja assi, Senhora, seja assi, & eu vos prometo em nome de todo este Reyno, que elle agradecido levante hum tropheo a Vossa Immaculada Conceição, que vencendo os seculos, seja eterno monumento da Restauração de Portugal”⁶.

Lo cierto es que muchos serían los trofeos que, bajo la forma de retablos, Portugal habría de dedicar a la Inmaculada Concepción de María, contribuyendo, a través de iconografías más o menos elaboradas, a difundir un misterio cuya definición dogmática llegaría en 1854 por medio de la Bula *Innefabilis Deus*⁷.

Precisamente, dicha proclamación vendría ante todo favorecida por el fervor de la fe popular, de la cual las ‘máquinas retabulares’ no son sino un perfecto exponente. En este estudio nos centraremos en el análisis de tres de ellas para ahondar en las enseñanzas inmaculistas que transmiten, a saber: las actuales capillas del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Roque de Lisboa y de la Sé Nova de Coimbra y la capilla de Nuestra Señora de la Concepción de la iglesia de San Francisco de Oporto.

La Capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Roque de Lisboa: los símbolos marianos, la *Tota Pulchra* la mujer apocalíptica

Situada en la antigua iglesia de la Casa Profesa de los jesuitas en Lisboa –hoy, y desde la expulsión de la Compañía de Portugal, perteneciente a la Santa Casa de la Misericórdia–, esta capilla ha sido objeto de numerosos estudios que han perseguido, bien ofrecer una visión de conjunto⁸, o bien ahondar en cuestiones más específicas, tales como las relativas a los magníficos trabajos de talla y de embutidos de mármol que la revisten, confiriéndole una notable suntuosidad⁹.

⁶ João de sao Bernardino, *Aomuito alto*, 22-23.

⁷ La edición bilingüe latín-español de la bula puede consultarse en Hilario Marín, *Doctrina pontificia. IV, Documentos marianos* (Madrid: La Editorial católica, 1954), 170-193.

⁸ Cfr. Maria João Madeira Rodrigues, *A Igreja de S. Roque* (Lisboa: Santa Casa da Misericórdia, 1980), 23; Maria Filomena Brito, *Igreja de São Roque: Roteiro* (Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1992), 32 y 34.

⁹ Cfr. Armindo Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo* (Lisboa: ed. do autor, 1962), Vol. II, 234-235; Maria Filomena Brito y Teresa Freitas Morna, *Escultura. Século XVI ao Século XX. Coleção de Escultura da Misericórdia de Lisboa* (Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2000), 18 y 77; José Meco, “As artes decorativas,” in *História da Arte em Portugal, vol. 7, O maneirismo*, ed. Vítor Serrão (Lisboa: Presença, 2002), 162; Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira y Maria João Pereira Coutinho, “Com toda a perfeição na forma que pede a Arte: A Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja de São Roque em Lisboa: A obra e os artistas,” *Artis* 3 (2004); Maria Helena Oliveira, *Património Arquitectónico: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Vol. 1* (Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Museu de São Roque, 2006), especialmente los capítulos de Maria João Pereira Coutinho: “Os embutidos de mármore no património artístico da Misericórdia de Lisboa,” 123-128, y de Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira: “Da Igreja de São Roque à de São Pedro de Alcântara. Três séculos de arte da talha,” 109-112; Francisco I. C. Lameira, *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619-1759* (Faro: Universidade do Algarve. Departamento de História, Arqueologia e Património. Centro de Estudos de Património, 2006), 67; Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira, “A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras” (Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras de Lisboa, 2009),

Asimismo, tomando como referencia fundamental la obra *História dos Mosteiros Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*¹⁰, muchos de estos trabajos dejan constancia de las distintas advocaciones que la capilla recibió antes de convertirse en la actual del Santísimo Sacramento. Al respecto, en menos de treinta años se modificó hasta en cuatro ocasiones su nomenclatura: fundada en 1636 por Luísa Fróis como Capilla de la Asunción, devino, sucesivamente, en la Capilla de Nossa Senhora da Doutrina, la Capilla de Nossa Senhora da Conceição y la Capilla de Nossa Senhora dos Agonizantes.

Los hitos que determinaron dos de estos cambios guardan relación con su control por parte de otras tantas hermandades: en el caso de la primera de ellas, la hermandad de Nossa Senhora da Doutrina, permaneció aquí hasta contar con capilla propia en la misma iglesia de san Roque; la segunda, la hermandad de Nossa Senhora do Bom Sucesso dos Agonizantes, llegó de la mano del Padre Ignacio Mascarenhas, cuando este jesuita se trasladó del Colegio de Santo Antão a la Casa Profesa.

Ahora bien, ¿cuál fue el detonante que marcó la dedicación de la capilla a la Inmaculada Concepción? Los estudios realizados hasta el momento apenas han concedido importancia a esta advocación temporal, a pesar de tener su directo correlato en la iconografía del retablo. De hecho, tampoco es fácil establecer las fechas exactas en que la capilla permaneció bajo este título, más allá del término *ante quem* fijado por la llegada de Mascarenhas y, con él, de la nueva hermandad. No obstante, incluso sobre este particular no existe unanimidad: si según el *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús* Inácio Mascarenhas fue “rector (1654-1656) en el colegio Sto. Antão de Lisboa. En 1657 pasó a la casa profesa de San Roque de Lisboa, como predicador, y fue superior de la comunidad desde 1668 hasta su muerte”¹¹, atendiendo a frey Agostinho de Santa Maria “mudandose o Padre Ignacio Mascarenhas do Collegio de Santo Antao para a Casa Professa de Sao Roque, & julgando que nesta Casa (por estar no coracao da Cidade) teria a Senhora mayor veneração, & a Irmandade mayor augmento, fez mudar para Sao Roque assim a Irmandade, como a Senhora do Bom Successo; o que se executou no anno de 1660 ou no de 1661. Nao consta o dia certo em que foy”¹².

Consecuentemente, la dedicación de la capilla a Nossa Senhora da Conceição debió de producirse y estar vigente durante algunos años de la década de 1640 y/o 1650. ¿Pudo la vinculación entonces establecida entre la Restauración y la Inmaculada, con su posterior nombramiento como patrona del reino, condicionar esta advocación? Por ahora, no podemos hacer más que dejar planteada la hipótesis para futuras investigaciones; sin embargo, lo que sí queremos es llamar la atención sobre su impacto iconográfico, a través del lienzo dispuesto en el edículo que corona el retablo (**Fig. 1**).

vol. 1, 193-194, 198, 211-212, 447, 473, 475, 483; Maria João Fontes Pereira Coutinho, “A produção portuguesa de obras de embutidos de pedraria policroma (1670-1720)” (Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras de Lisboa, 2010).

¹⁰ Manuscrito anónimo datable, por las referencias que incluye, entre 1704 y 1708, cuya edición facsímil puede encontrarse en *História dos Mosteiros Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, ed. Durval Pires de Lima (Lisboa: Câmara Municipal, 1950), 265-268.

¹¹ Charles E. O’Neill y Joaquín M.^a Domínguez (dirs.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático*, Vol. III (Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2001), 2553.

¹² Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora*, Vol. 1 (s.l.: Alcalá, 2006-2008), 350.

El tema de esta composición ha sido reiteradamente identificado con la Asunción de la Virgen y justificado en base al patronazgo primitivo de la capilla¹³; no obstante, como bien señala el Catálogo de la *Colecção de Pintura da Misericórdia de Lisboa* (inventario nº 64), el cuadro figura la Inmaculada Concepción de María¹⁴.

En concreto, en él la Virgen se representa bajo el tipo iconográfico que se generaliza tras el Concilio de Trento y que resulta de combinar lo distintivo de la *Tota Pulchra* –esto es, un número variable de símbolos bíblicos que ya desde la patrística fueron interpretados en clave mariana– con las características de la *Mulier amicta sole*– es decir, de la mujer apocalíptica: “cubierta del sol, y la luna debaxo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas”¹⁵, pudiendo o no aplastar al dragón¹⁶.



Fig. 1 - Inmaculada Concepción, s. XVIII, anónima. Capilla del Santísimo Sacramento, Iglesia de San Roque (Lisboa), actual Santa Casa da Misericórdia.
(Fuente: UCI/NAM - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa)

¹³ Cfr. Brito, *Igreja de São Roque*, 32; Ferreira, “Da Igreja de São Roque,” 111; Ferreira, “A Talha Barroca de Lisboa,” 212; Ferreira y Coutinho, “Com toda a perfeição na forma,” 291; Lameira, *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal*, 67.

¹⁴ El catálogo, además de proponer la posible atribución del lienzo a Manuel José Gonçalves “pela perspectivação e pelo desenho estilizado do rosto da Virgem”, ofrece una escueta descripción iconográfica: “A Virgem é apresentada sobre o crescente, elevando-se nos céus envolta no halo luminoso de uma glória de anjos”. (Joaquim Oliveira Caetano, *Pintura. Século XVI ao Século XX. Colecção de Pintura da Misericórdia de Lisboa*, Tomo II (1700-1998) (Lisboa: Santa Casa da Misericórdia, 1998), 87. Por mi parte, deseo expresar mi más sincero agradecimiento a D. António Manuel Meira Marques Henriques por su amabilidad y por la información que me proveyó acerca de las similitudes de este lienzo con otro existente en Cerdeña, estudiado por las investigadoras Maria Grazia Scano Naitza y Alessandra Pasolini.

¹⁵ Apocalipsis, 12:1.

¹⁶ Sobre el origen, primeros ejemplares y significados de ambas iconografías, vid. Suzanne Stratton, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 2 (1988).

Respecto a esta estructura genérica, la pintura de San Roque sustituye el dragón por la serpiente, cambio habitual que favorece la asimilación de María con la mujer del Protoevangelio¹⁷ que continuamente se evoca en relación con la Inmaculada:

“Falla Deos com a serpente que enganou a Heva, e alludindo a Maria Santissima dis assim: *Ipsa conteret caput tuum, & tu insidiaberis calcáneo eius*. Aquí temos a vitoria da Senhora calcando com os efeitos da graça, a viciosa cabeça da serpente; e temos o demonio querendo infestalla, com as traições da culpa [...] E parece que por boa orden devia primero dizer, que o demonio havia de fazerlhe guerra, entã depois havia de vencello a Senhora, porque primero he a batalha do que a vitoria [...] mas como nella [na Senhora] só valia o decreto particular deste cõselho de Deos, perverteu-se aquella orden commua, e antes que contra a Senhora se armasse a guerra da culpa, cantou os triunfos a graça”¹⁸.

En este sentido, para poder argumentar y defender la doctrina de la Inmaculada Concepción los teólogos hubieron de rastrear las Sagradas Escrituras para buscar –ante la falta de referencias directas– tipos o prefiguraciones de este misterio¹⁹. Así, además de los ya mencionados pasajes del Génesis y del Apocalipsis, o de los versos de la Sabiduría de los que más adelante hablaremos, se le aplicaron a María numerosas figuras poéticas, que, en realidad, habían ido adquiriendo un carácter polisémico. Es decir: los autores se valían de estos símbolos para exaltar aquella (o aquellas) prerrogativas de la Virgen que su discurso demandaba, resultando por tanto incorrecto interpretar de forma genérica este tipo de metáforas en clave, por ejemplo, exclusiva y unívocamente inmaculista; su significado (o significados) dependerá del contexto en que se inserten.

Veámoslo a través de uno de los motivos representados en el lienzo de la capilla del Santísimo: la Puerta del Cielo²⁰. Si acudimos al *Pancarpium Marianum* de Jan David –obra que recoge cincuenta títulos marianos de progenie bíblica y de cuya repercusión en la Península Ibérica dan testimonio los emblemas aplicados de la Capilla de los Ojos Grandes (Lugo) y de la Igreja de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede)²¹– este epíteto se pone en relación con la Maternidad y Mediación de María. Esto es: María, al aceptar ser la Madre de Dios –la puerta para la venida de Cristo al mundo–, se convierte en la mediadora entre Dios y los hombres –la puerta para que estos accedan a la salvación y reciban, mientras permanecen en el mundo, las gracias celestiales:

¹⁷ “Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: ella quebrantará tu cabeza, y tú pondrás asechanzas á su calcañar” (Génesis, 3:15).

¹⁸ Joseph de Sousa, *Sermoens Panegyricos, que na Festa da Conceição da Purissima Virgem Mãe de Deos pregou no Convento do Carmo de Lisboa, Tomo I* (Lisboa: Officina de Mauricio Vicente de Almeida, 1721), 23-24.

¹⁹ Por el contrario, las prerrogativas marianas de la Maternidad Divina y la Virginidad sí cuentan con alusiones directas en el texto bíblico y, por tanto, fueron abordadas desde época temprana por la tradición, de ahí que ambos privilegios encontrasen mucha menor oposición que la Inmaculada a su proclamación como dogma. De hecho, en la Bula *Ineffabilis Deus* se hubo de alterar el procedimiento habitual de las definiciones dogmáticas al invocar como primer motivo la fe viva de la Iglesia universal e introducir el argumento bíblico en el apartado dedicado a la tradición, en concreto, allí donde se alude a los padres y escritores eclesiásticos que interpretaron las sagradas Escrituras (Stefano de Fiores y Salvatore Meo (dirs.), *Nuevo diccionario de Mariología*, (Madrid: San Pablo, 1988), 919-920).

²⁰ “Verdaderamente el Señor está en este lugar, y yo no lo sabía; y despavorido dixo: ¡Cuán terrible es este lugar! No hay aquí otra cosa, sino casa de Dios, y puerta del cielo” (Génesis 28:16-17).

²¹ Sobre el impacto del *Pancarpium Marianum* en ambos conjuntos vid. Carme López Calderón, “El *Pancarpium Marianum* de Jan David: grabados y conceptos para la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes (Lugo),” *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 4 (2012); ídem, “*Optimam partem elegit*: la Iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede) y sus fuentes emblemáticas,” en prensa.

“Quien por esta puerta entra, por María entra, por la cual a Cristo recibimos y tenemos. María, tú puerta y portera: por ti Cristo viene a nosotros y nosotros por ti a él accedemos. Verdaderamente eres puerta del Señor, los justos entraban por ella. Y los pecadores, ¿dónde permanecían? Estos también por ella accedían a la gracia y venia [...] Abriste para los enfermos el tesoro de la penitencia, para los ignorantes, el de la divina sabiduría y para los malvados, el de la misericordia infinita, para que se salvaran todos aquellos que imploran tu influencia”²².

Frente a este planteamiento, si leemos la explicación dada por fray Nicolás de la Iglesia para el Jeroglífico *Porta Coeli* en su obra *Flores de Miraflores*, comprobamos que la atención se centra –como no podía ser de otra manera en un libro íntegramente dedicado a la apología inmaculista– en subrayar la concepción sin mancha de María. Al respecto, no sólo el epigrama anuncia este contenido al indicar: “Por esta puerta del Cielo/ No pudo entrar el pecado/ Pues de allá fue desterrado”²³, sino que aquellas prerrogativas que recogía Jan David aquí se ponen al servicio de la Inmaculada Concepción. En el caso de la Divina Maternidad:

“Bien puede decir Maria, puerta soi del alto Cielo, puerta por d de entra, y sale Dios, q es mi verdadero hijo. La puerta por d de entra y sale, fabricada para fin t soberano, avia de ensuciarse c la escoria de la culpa?”²⁴.

Y en cuanto a la Mediación:

“Maria, según el sentir de la Iglesia, y de los Padres, es puerta del cielo, y con razón, supuesto que nadie puede entrar en el cielo, si por Maria no entra [...] Luego no puede entrar por Maria lo que no puede ya entrar en el cielo, el pecado no puede entrar en el cielo, por aver sido desterrado de aquel purissimo lugar, luego tampoco pudo entrar por esta puerta: y si entrò, ya no se podrá decir, que Maria es *puerta dichosissima del cielo*, como la Iglesia pregona”²⁵.

En última instancia, lo que demuestra este ejemplo es que muchas veces no es posible atribuir un único significado a uno de estos símbolos, pues las prerrogativas marianas están tan íntimamente ligadas entre sí –siendo, de hecho, la Maternidad Divina el fundamento de todas ellas– que, incluso cuando un autor se vale de una metáfora concreta para exaltar un privilegio dado, a menudo en sus argumentaciones aparecerá otra (u otras) de las cualidades de María prefigurada por ese mismo símbolo.

Por otra parte, a mi entender tampoco resulta apropiada la tendencia que existe a denominar siempre, y de forma generalizada, la representación plástica de este conjunto de figuras poéticas como “letanías de la Virgen” –“*ladainhas da Virgem*”– y mucho menos, “letanías lauretanas”. Si bien es cierto que no existe una definición unánime para este tipo de oración, en buena medida porque hay formas más evolucionadas que otras, creo que la propuesta de Martins sintetiza sus características fundamentales:

²² Jan David, *Pancarpium marianum septemplici titulorum serie distinctum, ut in B. Virginis odorem curramus et Christus formetur in nobis* (Antuerpiae: ex officina Plantiniana, apud Balthasarem et Ioannem Moretos fratres, 1607) 194-195.

²³ Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores. Hyeroglificos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del mysterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios, María Señora Nuestra* (Burgos: Diego de Nieva y Murillo, 1659) 57v.

²⁴ Iglesia, *Flores de Miraflores*, 58v.

²⁵ Iglesia, *Flores de Miraflores*, 59r.

“[as litanias plenamente evoluídas] são, na sua linha essencial, uma série de invocações (*Santa Maria! Santa Mãe de Deus!*) e orações deprecativas ou laudativas bastante curtas (*Roga por nós! O Senhor é contigo!*) em que a parte mutável pode ser rezada por quem preside à cerimónia religiosa e a parte fixa (em extensão maior ou menor da ladainha) pode ser repetida pelo coro ou pelo povo, à maneira de refrém”²⁶.

Por lo tanto, es la parte mutable de la letanía la que en ocasiones, para invocar a la Virgen María, se vale de los símbolos bíblicos, pues, al fin y al cabo, estos no son otra cosa que nombres, títulos o epítetos que la designan²⁷. En este sentido, de las 57 invocaciones de las que constaba la letanía lauretana en los siglos XVII y XVIII²⁸, tan solo 13 de ellas acudían a metáforas de origen bíblico²⁹; por el contrario, la conocida precisamente como letanía bíblica, se componía mayoritariamente de este tipo de títulos³⁰. Asimismo, y justamente por su carácter de ‘nombres’ o ‘epítetos’, estas designaciones procedentes de las Sagradas Escrituras no se limitan a las letanías, sino que se utilizan en otras composiciones, tales como las antífonas o los himnos marianos³¹.

Consecuentemente, no creo que se deba presuponer que cada vez que se pintan, tallan o esculpen estos símbolos subyazca el deseo de entonar y perpetuar una letanía a la Virgen, aun cuando algunas veces este sí pudiese haber sido su propósito. Frente a ello, considero que cabe interpretar estas representaciones simplemente como nombres, títulos o encomios de la Virgen cuya finalidad básica es recordar y exaltar las excelencias y prerrogativas que, según la Iglesia católica, caracterizan a la Madre de Dios.

Es en esta línea en la que entiendo que deben leerse los símbolos marianos de la Capilla del Santísimo de San Roque, no solo los del lienzo de la Inmaculada –que, a fin de cuentas, forman parte de un tipo iconográfico ya codificado y, en ese caso sí, concebido para transmitir un mensaje prioritariamente ‘inmaculista’–, sino los dispuestos en el retablo y los mármoles³².

²⁶ Mário Martins, “Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade-Média e séc. XVI)”, separata de *Lusitânia Sacra* (1961), 122.

²⁷ Precisamente, los textos que en la época compilan este tipo de títulos dados a María por las Escrituras y los Padres los refieren como *tituli, nomina, encomia* y *epitheta*. Al ejemplo del *Pancarpium Marianum* que referimos con anterioridad (vid. el título completo en la nota 22), podemos sumar ahora las obras de Hippolytus Marraccius, *Polyanthea mariana, in libros XVIII distributa, in qua Deiparae Virginis Maria nomina et selectiora encomia ex SS. Patrum, aliorumque sacrorum scriptorum, praesertim veterum, monumentis collecta, juxta alphabeti seriem, & temporis, quo iidem vixerunt, ordinem disposita* (Coloniae Agrippinae: sumptibus Petri Ketteler, 1683) o José Blanco, “*Nomina et Epitheta* quibus Beatissima Virgo Maria a Sanctis Patris honoratur”, *Sermones*. Ms. (Ms. 7 BXUSC), 63-94 (el subrayado es nuestro).

²⁸ A mayores y a petición de Felipe IV, en 1767 Clemente XIII permite añadir el título de Madre Inmaculada para los dominicos hispánicos.

²⁹ *Speculum Iustitiae, Sedes sapientiae, Causa nostra laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas Insigne devotionis, Rosa mystica, Turris Davidica, Turris Eburnea, Domus Aurea, Foederis Arca, Ianua Coeli y Stella matutina*.

³⁰ En 1571 el Papa Pío V, por medio del decreto *Superni Omnipotentis* y dentro de la reforma de los libros litúrgicos promovida por el Concilio de Trento, establece un nuevo *Officium Beatae Virginis* en el que prescinde de las oraciones –y, por tanto, de las letanías– de los precedentes. En 1575, y de cara a mantener la costumbre de cantar los sábados la letanía en honor a la Virgen, el Santuario de Loreto elabora una nueva letanía, cuyo texto se imprime en Venecia y es musicalizado por Costanzo Porta. Esta letanía se incluye en 1576 en dos manuales diferentes para uso de los peregrinos, figurando bajo el título *Litanie deiparae Virginis ex Sacra Scriptura deprompte quae in alma Domo lauretana omnibus diebus Sabbathi, Vigiliarum et Festorum decantari solent*. Sobre esta letanía, vid. Angelo di Santi, “Le litanie Lauretane. Studio Storico critico. Articolo II,” *La civiltà cattolica* fasc. 1117 (1896), 161-178.

³¹ Caso, por ejemplo, de la Antífona *Ave Regina Caelorum* – “*Ave Regina Caelorum. Ave Domina Angelorum. Salve Radix. Salve Porta. Ex qua mundo lux est orta...*” – y del Himno *Ave Maris Stella* – “*Ave, Maris stella, Dei mater alma, Atque semper Virgo, Felix caeli porta...*” – (el subrayado es nuestro).

³² Tanto el retablo como los mármoles son contratados cuando la capilla ya está en manos de la hermandad de Nossa Senhora dos Agonizantes –el primero es ejecutado ca. 1680 por Matias Rodrigues Carvalho y los segundos son asentados en 1719 por José Freire y Luís dos Santos según traza de Manuel Nunes (vid. Ferreira y Coutinho, “Com toda a perfeição na

Respecto al retablo, y como ya señaló Ferreira³³, presenta las columnas adornadas con ocho figuras, posiblemente (de izquierda a derecha y de arriba abajo): la rosa, la oliva, la palmera, el lirio, el templo, el arca, la torre y la puerta. En cuanto a los segundos, y como indicó Coutinho³⁴, muestran, antes de la cancela férrea, composiciones florales bajo las cartelas “Florebit quasi lilium”, “Tanquam flos agri”, “Ego flos campi” y “Sicut lilium inter spinas”; entre las puertas laterales de la capilla y el altar, un sol y una luna bajo doseles, pero sin inscripciones. Todas estas imágenes aparecen con frecuencia asociadas a la Virgen³⁵, de ahí que, aún sin descartar otras opciones³⁶ y teniendo presente el contexto eminentemente mariano en que se insertan, creo que se debe considerar a María su principal destinataria y sus privilegios, su contenido esencial.

La Capilla del Santísimo Sacramento de la Sé Nova de Coimbra: la creación *ab eterno* de María Madre de Dios

En la antigua Iglesia del Colégio de Jesús o Colégio das Onze Mil Virgens de Coimbra, actual Sé Nova de la ciudad, dos capillas aludían en sus retablos al misterio de la Inmaculada Concepción: la capilla de la Vida de María y la capilla del Santísimo Sacramento³⁷. En la primera de ellas, tal y como su nombre anuncia, el retablo consta de ocho relieves figurando escenas de la vida de la Virgen que se distribuyen en la predela y los dos cuerpos que conforman su estructura³⁸; a mayores, los dos del piso superior flanquean una imagen de bulto –María con las manos juntas en oración, sobre el escabel selénico y pisando al dragón– detrás de la cual aparecen, pintados, los símbolos bíblicos. Se trata, por tanto, de la misma iconografía que ya vimos en el lienzo dieciochesco de la iglesia lisboeta de San Roque.

forma,” 276-277, 289)–, cuyas principales fiestas dedicadas a la Virgen se corresponden con su Inmaculada Concepción, Tránsito y Asunción (Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano*, 351-352).

³³ Ferreira, “Da Igreja de São Roque,” 111; Ferreira y Coutinho, “Com toda a perfeição na forma,” 291.

³⁴ Coutinho, “Os embutidos de mármore,” 128-129; Ferreira y Coutinho, “Com toda a perfeição na forma,” 278-281.

³⁵ Asimismo, en el caso concreto de las composiciones florales, João de São Bernardino (*Aomuito alto*, 13) ofrece en su sermón una interpretación en clave inmaculista: “todas as gerações estão respeitando a vossa, & por tantas em este Evangelho o Sancto Evangelista foi realçarvos a claridade entre as escuras trevas. As mais são espinhas, que espinha he o peccado, & a vossa Conceição entre ellas, he flor, he Lirio he Rosa”.

³⁶ Coutinho propone, para el Sol y la Luna, distintas interpretaciones posibles: la Compañía de Jesús, orden que adoptó los motivos celestes “pois reflectem uma Companhia que acompanha a Igreja triunfante no seu percurso até ao Céu”; Cristo – como Sol de Justicia– y María –la luna–; o la alternancia vida-muerte-renacimiento en relación con la función de la hermandad titular de la capilla. Igualmente, a mayores, añade: “No contexto mariano pode ainda remeter para as litanias da Virgem: «*Electa ut Sol*» e «*Pulchra ut luna*», bem como para a flor, que, genericamente, surge associada à invocação da Imaculada e que, num enquadramento fúnebre, pode representar a alma dos mortos” (cfr. Coutinho, “Os embutidos de mármore,” 128-129; Ferreira y Coutinho, “Com toda a perfeição na forma,” 280-281).

³⁷ La capilla-nicho situada en el lado de la Epístola, a la derecha del retablo-relicario, contaba con una imagen de san Juan Bautista en el lugar que ocupa hoy una Inmaculada; asimismo, la escultura de la Concepción que corona el retablo de San Ignacio es una adición posterior (cfr. Rooney Figueiredo Pinto, “A iconografia mariana no espaço jesuíta português: culto e devoção à Virgem Maria na Igreja do colégio de Jesus de Coimbra” (Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade de Coimbra, 2014) 137 y 157). Por su parte, los retablos de las capillas de la Vida de la Virgen –conocido igualmente como retablo de la Glorificación– y del Santísimo Sacramento –o de la Trinidad– son también abordados por Robert Smith, *A talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1962), 60; Pedro Dias, *A Sé Nova de Coimbra: breve nota histórica e artística* (Coimbra: s.n., 1982) 8 y 10; António Nogueira Gonçalves, “Manuel da Rocha, escultor seiscentista de Coimbra”, in *II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte : as relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos* (Coimbra: Minerva, 1987), 327-328; José Eduardo Reis Coutinho, *Sé Nova de Coimbra: Colégio das Onze Mil Virgens: Igreja dos jesuítas* (Coimbra: Paróquia da Sé Nova, 2003) 77-78 y 80-84; Maria de Lurdes Craveiro y António Júlio Trigueiros, *A Sé Nova de Coimbra* (Coimbra: Direcção Regional de Cultura do Centro, 2011) 76 y 79; Lameira, *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal*, 185 y 189; Meco, “As artes decorativas,” 167. Deseo agradecer al P. Sertório las facilidades para fotografiar el interior de la Sé Nova, así como a la Dra. Filipa Medeiros y a D. Joel Araújo la inmejorable ayuda que me prestaron durante mi estancia en Coimbra.

³⁸ Nogueira Gonçalves (“Manuel da Rocha,” 327-328) le atribuye a Manuel da Rocha los relieves de la predela y del piso bajo; los del cuerpo superior, de calidad técnica inferior, serían posteriores a la fecha del fallecimiento de este escultor.

Frente a ello, en la Capilla del Santísimo (**Fig. 2**) –primitiva Capilla de Nossa Senhora da Conceição, fundada por el Doctor Luís Ribeiro de Leyva³⁹– encontramos una novedad: encima del cuadro que muestra nuevamente la mujer apocalíptica junto a las figuras poéticas⁴⁰ existe una segunda tela representando la Santísima Trinidad⁴¹.



Fig. 2 - Inmaculada Concepción (abajo) Y Santísima Trinidad (arriba), ca. 1645, Baltazar Gomes Figueira. Capilla del Santísimo Sacramento, Sé Nova (Coimbra), antiguo Colégio das Onze Mil Virgens. (Fotografía de la autora)

³⁹ Craveiro y Trigueiros, *A Sé Nova de Coimbra*, 76.

⁴⁰ A mayores, en los extremos de la predela del retablo se disponen los relieves del sol (a la izquierda) y la luna (derecha), en una distribución análoga a la de los mármoles de la Iglesia de San Roque.

⁴¹ Ambas pinturas son ejecutadas por Baltazar Gomes Figueira, padre de Josefa de Óbidos, ca. 1645 (cfr. Vítor Serrao, “Introdução”, in *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674): pintor de Óbidos «que nos paizes foi celebrado»*, 1604-1674. *Catálogo de exposição* (Óbidos: Câmara Municipal, 2005, 18).

Al respecto, como señaló Trens, la presencia de Dios Padre o de las tres personas sagradas en relación con la Inmaculada se puede mantener, incluso, una vez ya configurado su tipo iconográfico definitivo “para dar a entender esta idea eterna de la concepción de la Virgen”⁴², esto es, la idea de que María es creada *ab eterno*, en concreto, con la finalidad de ser la Madre de Dios⁴³, creencia que se convierte en uno de los argumentos del discurso immaculista al inferirse que, en vistas a ejercer este papel, fue preservada desde la eternidad sin mancha.

En este sentido, resulta significativo que ya en el oficio *Sicut Lilium* –oficio litúrgico de la Inmaculada, compuesto por Leonardo de Noguero y aprobado por Sixto IV en 1476⁴⁴– se utilice una de las afirmaciones de la Sabiduría aplicadas a la creación de María antes de todos los tiempos –*Ego ex ore Altissimi prodivi primogenita ante omnem creaturam*–⁴⁵ en respuesta a la interrogación retórica: “¿Quién puede decir: nací sin pecado, y escuchará decir: limpia estoy de toda iniquidad, sino aquella Virgen prudentísima, templo vivo de Dios excelso, a la que Dios eligió y pre-eligió antes de la fundación del mundo como santa e Inmaculada Madre Hija de Dios, ab eterno reservada incorrupta de toda mancha de pecado?” Por su parte el jesuita Simam da Gama, en un sermón rezado en el Convento del Calvario de Lisboa en 1684, apunta:

“A maternidade da Senhora prevista por Mãy, foy a causa de ser sem macula preservada. Tomou Maria Serenissima posse da maternidade, foy por orden divina para Mãy de Deos ab aeterno eleita: *Dominus possedit me, ab aeterno ordinata sum* [...] Nesta felice posse que tomou Maria immaculada de Mãy de Deos na sua Conceição gloriosa, sahio a Lua com o crecido da ventura [...]; rayou o Sol no Ori te da graça, sem q decesse ao occaso da culpa [...] rompeo a rosa com a magestade da purpura, sem que a ferisse o picante de alg a espinha; brotou o lirio com o delicado da condição, sem que o magoasse o desabrido da sorte; manou a agoa toda apurada da fonte, sem que a perturbasse o veneno na corrente [...] Maria Serenissima logo no primeiro instante em que foy concebida, se pode com toda a cabalidade apellidar Mãy de Deus verdadeira, porque foy para Mãy de Deos ab aeterno predestinada”⁴⁶.

Se constata, pues, lo que anteriormente comentamos: la maternidad divina es la causa y justificación de todos los privilegios marianos; en el caso de su concepción inmaculada, esta “*posse da maternidade*” determina *ab eterno* su creación y preservación sin mancha, pues,

⁴² Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español* (Madrid: Plus Ultra, 1946) 165. En esta misma línea Stratton (“La Inmaculada Concepción,” 36) indica que la representación de Dios Padre “hace hincapié sobre la creación de la Virgen en el pensamiento divino antes de todas las cosas y demuestra que el nuevo punto de referencia teológico se ha desplazado hacia la pureza de su concepción que, antes que física, se considera espiritual”.

⁴³ De ahí afirmaciones como las de san Andrés de Creta: “Bendita eres verdaderamente, tú que escogida entre todos y preparada de antemano como madre de tu Creador, quedaste libre de lo que es común a toda maternidad...” (cit. en Guillermo Pons, *Textos marianos de los primeros siglos. Antología patrística* (Madrid: Ciudad Nueva, 1994) 267), o san Bernardo: “Ella fue desde siempre predestinada, escogida y preelegida para sí por el Altísimo, custodiada por los Ángeles, prefigurada por los Padres, anunciada por los profeta” (Bernardo de Claraval, *Obras completas de san Bernardo. Tratados* (2º), vol. II (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994) 619).

⁴⁴ Este oficio se encuentra reproducido en Pedro de Alba y Astorga, *Militia Immaculae Conceptionis Virginis Mariae contra malitiam originalis infectionis peccato* (Lovanii: Typographia Immaculae Conceptionis, 1663) 922-930.

⁴⁵ “Yo salí de la boca del Altísimo engendrada primero que ninguna criatura” (Eclesiástico, 24:5). Otro de los *topoi* es el discurso de la Sabiduría en Proverbios, 8: 22-31: “El Señor me poseyó en el principio de sus caminos, desde el principio antes que criase cosa alguna. Desde la eternidad fui ordenada y desde antiguo antes que la tierra fuese hecha...”.

⁴⁶ Simam da Gama, *Sermoens de varias celebridades. II parte* (Lisboa: Officina de Valentim da Costa deslandes, 1708) 102-104.

como madre de Jesús, no podía haber mancha en ella⁴⁷ y como madre del Redentor, es redimida desde el principio⁴⁸.

La Capilla de Nossa Senhora da Conceição de la iglesia de San Francisco de Oporto: el perpetuo sentir y la sanción de la Iglesia

Si bien ya en un artículo previo ofrecí un análisis pormenorizado de la iconografía de esta capilla, popularmente conocida como Capilla del Árbol de Jessé⁴⁹ (**Fig. 3**), creo necesario recuperar alguna de las ideas que entonces apunté porque, siendo los franciscanos los grandes defensores de la concepción sin mancha de María, este conjunto no sólo transmite las mismas nociones inmaculistas que los dos ejemplos jesuíticos previos, sino que añade otras cuestiones relativas al Magisterio de la Iglesia y al sentir que llevaba siglos desarrollándose dentro de ella.

Al respecto, tal y como estipulaba el contrato firmado en 1718 con los entalladores Filipe da Silva y António Gomes, el arco formero gótico que daba acceso a la capilla debía ir revestido por la talla y coronado, en su cara exterior, por tres figuras: la Iglesia, la Fe y la Sabiduría, para cuya ejecución ambos maestros subcontratarían un año después al escultor Manuel Carneiro⁵⁰.

⁴⁷ Este razonamiento se fundamenta básicamente en dos argumentaciones. La primera establece que la santidad es lo que conviene a Dios: “En vuestra casa en vuestro palacio Real, que es la Virgen, la que ha de ser vuestra Madre, santidad y más santidad, pureza y más pureza, que estos es lo que más le conviene, y de lo que se ha de adornar y vestir” (Diego de la Vega, *Prerrogativas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora, fundadas sobre los Evangelios que se predicán en sus Festividades, por otro nombre Marial* (Alcalá: casa de Juan Gracián, 1616) 22v). La segunda se basa en el axioma de que la ausencia de pecado en Cristo comporta necesariamente la ausencia del pecado en María, pues “el árbol por el fruto es conocido”. Esta afirmación, procedente del evangelio de Mateo (12: 33), se aplica con frecuencia a la Virgen, tal y como ejemplifica el jeroglífico *Lignum Vitae* de fray Nicolás de la Iglesia (*Flores de Miraflores*, 31v.): “Árbol de vida es Maria, pues es Madre de la Vida. La Vida es el fruto deste árbol, *Ego sum vita*. Y si como dize la Vida misma en otra parte *Ex fructibus eorum cognoscetis eos*, Por los frutos se conocen los arboles, mírese el fruto de María, y se verá qué árbol es. La vida, es su fruto, luego es árbol de vida [...] Dar fruto de muerte, fruto mortal, pecado original en el árbol de vida, es querer alterar la naturaleza: querer en algun modo desmentir al mismo Cristo”.

⁴⁸ Este argumento enlaza, por un lado, con la distinción establecida por Duns Scotus entre la redención liberativa del pecado original y la redención preservativa, que afecta a la Virgen: Cristo, como perfectísimo mediador, lleva a cabo en María el ejercicio más elevado de mediación al preservarla del pecado original (Duns Scotus, Jacob Bini y Barnaba Heichich: *Doctoris subtilis et Mariani B. Ioannis Duns Scoti, Ordinis Fratrum Minorum, Opera Omnia* (Civitas vaticana: Typis Vaticanis, 2003) 123). Por otro lado, deriva también del razonamiento ofrecido nuevamente por Diego de la Vega (*Prerrogativas y excelencias*, 29r.) según el cual si se puede decir de María “que fue la primera piedra que se asentó en la fábrica de nuestra redención, en quanto que de ella avía de proceder nuestro Señor”, no tiene sentido pensar “que esta naturaleza que avía de ser principio de tanto bien, començasse en tanto mal como el pecado”. En relación con estos planteamientos, ya san Ambrosio había presentado a María como el primer fruto de la obra salvadora de Cristo, vislumbrándose así el comienzo de la doctrina sobre la Inmaculada Concepción: “Cuando el Señor quiso redimir el mundo, empezó su obra con María, para que ella, por medio de la cual a todos sería dispensada la Salvación, fuese la primera en recibir de su Hijo el fruto de Redención” (cit. en Pons, *Textos marianos*, 86).

⁴⁹ Vid. Carme López Calderón, “*Potuit, decuit, fecit*: los franciscanos y el culto a María”, in *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, coord. N. M. Ferreira-Alves (Porto: CEPESE, 2013) 225-255. Igualmente, ya entonces apuntamos los principales estudios de los que había sido objeto: Natália Marinho Ferreira Alves, “A talha da igreja do convento de São Francisco do Porto. O forro da nave central e do transepto (1732)”, *Revista da Faculdade de Letras X* (1993) 367; ídem, “Os retábulos em andares na escola portuense e o seu estudo tipológico”, in *Actas do II Congresso Internacional do Barroco* (Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento Ciências e Técnicas do Património, 2003) 608-611; ídem, “Entalhadores e imaginários do Núcleo Franciscano Portuense”, in *Os franciscanos no mundo português. Artistas e Obras. I* (Porto: CEPESE, 2008) 196-199; Flávio Gonçalves, *A Talha da Capela da Árvore de Jessé da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores* (Porto: Livraria Fernando Machado, 1971); ídem, “A «Árvore de Jessé» na arte portuguesa”, *Revista da Faculdade de Letras*, II série vol. 1 (1986).

⁵⁰ Ambos contratos, firmados respectivamente a 9 de noviembre de 1718 y 23 de mayo de 1719, aparecen transcritos en Gonçalves, *A Talha da Capela da Árvore de Jessé*, 65-81 y 82-85 y en Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensablagement e pintura na cidade do Porto*, vol. II (Porto: Diocese do Porto, 1985) 524-536 y 580-582. Las citas extraídas de ambos documentos que en lo sucesivo ofrezco están tomadas del primero de los autores, salvo que indique lo contrario.



Fig. 3 - Capilla del Árbol de Jessé, 1718-1721, Filipe da Silva y António Gomes (entalladores), Manuel Carneiro (escultor). Iglesia de San Francisco (Oporto). (Fotografía de la autora)

En mi opinión, el hecho de colocar aquí estas tres alegorías tenía un claro cometido: mostrar el misterio de la Inmaculada Concepción como una doctrina a la que la Iglesia Católica Romana⁵¹, sancionadora de la verdadera Fe⁵² y en un ejercicio de Sabiduría⁵³, ya había dado cabida aún cuando la definitiva proclamación dogmática tardaría algo más de un siglo en producirse; no en vano, a los hitos que anteriormente indicamos –aprobación del Oficio *Sicut Lilium* y confirmación de la Concepción como patrona de Portugal– cabe sumar, entre otros, la Bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* (1661), en la que se reafirma la defensa de la Inmaculada,

⁵¹ La figura de la Iglesia se acompaña de dos ángeles que portan los símbolos de la dignidad papal: la tiara de triple corona y las dos llaves, siendo el Papa el “Vicario [de Christo] en la tierra, y Cabeza visible de esta Iglesia Católica Romana, que es la única Santa Iglesia Católica” (cfr. Antonio Arbiol, *La religiosa instruida con doctrina dela Sagrada Escritura y Santos Padres de la Iglesia Católica* (Zaragoza: por los Herederos de Manuel Roman, 1717) 110).

⁵² La autoridad de la Iglesia de Roma es cuestionada por los movimientos reformadores, de ahí que sea frecuentemente enfatizada en los discursos postridentinos, textuales y visuales. En este sentido, Antonio de Molina (*Instrucción de sacerdotes en que se les da dotrina muy importante para conocer la alteza del sagrado oficio sacerdotal: y para exercitarle debidamente*, Barcelona: en casa de Cormellas, 1685) 362) afirma: “De la pureza de fe, no es necesario decir mucho, pues por la misericordia de Dios tratamos con Sacerdotes Católicos, criados y enseñados en la verdadera Fe de la santa Iglesia Romana”.

⁵³ “Así como la Iglesia no decidió de repente y desde sus orígenes las cuestiones todas de dogma y de moral, tampoco estableció en un instante las distintas prácticas de su culto; sino que se conformó con los tiempos y se adaptó a las necesidades de los fieles, lo cual es otra prueba de su profunda sabiduría” (Joseph Gaume, *Catecismo de perseverancia*, Tomo VII (Barcelona: Librería religiosa, 1865) 312-313).

su fiesta y su culto, y la Bula *Commissi Nobis* (1708), en la que se declara la fiesta de precepto en toda la Iglesia Universal⁵⁴.

En relación con ello es necesario tener presente que, según el credo católico, la Revelación Divina se halla contenida en la Sagrada Escritura y la Sagrada Tradición, siendo el Magisterio de la Iglesia el encargado de interpretarla y transmitirla con la ayuda del Espíritu Santo⁵⁵. Respecto a los textos sagrados⁵⁶,

“La letra no es otra cosa que la corteza, baxo la qual está escondido un sentido místico y todo divino. Y no hay otro que el Espíritu divino, que baxo de la letra humana pueda descubrir el sentido espiritual que es frecuentemente el solo verdadero [...] Solo Jesu-Christo pudo darnos la inteligencia de lo que contienen: dexando su espíritu à su Iglesia, le dexó con él el depósito de la fé, la inteligencia de las Santas Escrituras; y así ella sola tiene el derecho enagenable de conocer su verdadero sentido, y de descubrírnoslo; à ella sola pertenece el derecho de interpretar y de enseñar; es imposible que yerre esta Iglesia; pues el Espíritu Santo es quien la ánima, la gobierna y la ilumina”⁵⁷.

No es de extrañar entonces que la Capilla del Árbol de Jessé se hiciese eco de los pasajes bíblicos leídos en clave inmaculista a los que ya hemos hecho mención: los símbolos marianos que, asociados a la *Tota Pulchra*, se tallaron en medio relieve tras la figura del patriarca y a los que los contratos de 1718 y 1719 denominaron no letanías, sino, respectivamente, “os atributos da S.ra” y “os emblemas da Senhora”⁵⁸; la mujer apocalíptica, cuya evocación llevó a adaptar la iconografía de una imagen preexistente de la Virgen y a disponer, en el banco hoy desaparecido, un relieve de San Juan con una visión del Apocalipsis⁵⁹; y las palabras de la Sabiduría que, fundamento de la idea de creación *ab eterno*, aquí podrían justificar –al igual que en Coimbra– la presencia de “a Santissima Trindade coroando a Sra”.

A mayores, la capilla incorpora dos tipos bíblicos nuevos: el propio árbol de Jessé y la figura de Marcela. Acerca del primero, en su momento expuse la conveniencia de leerlo en clave fundamentalmente inmaculista, aún cuando reconocía que, en contextos marianos, lo habitual era encontrarlo aplicado a la prerrogativa de la Maternidad Divina⁶⁰. Precisamente ahora, basándome en los sermones de época, juzgo oportuno enfatizar la noción de maternidad, considerando que el cometido prioritario de este símbolo sería mostrar la genealogía de la

⁵⁴ Para un análisis más detallado de la evolución del Magisterio, vid. Giorgio Sernani, *Los dogmas de María. Las piedras más preciosas de su corona* (Buenos Aires: Publicación de la Orden de María Reina, 2002) 65-90.

⁵⁵ La alegoría de la Iglesia porta en su mano derecha una llama, probablemente en alusión al Espíritu Santo: “No ay símbolo que más bien explique el ser de Dios Espíritu Santo, y sus admirables obras, que el fuego, decía el grande Areopagita” (cfr. José de Barcia y Zambrana, *Despertador christiano, divino y eucharístico, de varios sermones de Dios Trino y Uno* (Madrid: por Juan García Infançon, 1695) 173). Precisamente, el contrato describía esta figura “com a mão aberta [...] e o Espírito Santo no peito”; dado que este último no se llegó a incluir, es posible que fuese sustituido por la llama (cfr. Brandão, *Obra de talha dourada*, 531. Gonçalves, *A Talha da Capela da Árvore de Jessé*, 74 omite en su transcripción la localización “no peito”).

⁵⁶ La figura de la Iglesia sostiene en su mano izquierda un libro, que posiblemente se corresponda con la Biblia –cfr. el grabado de Matthias Greuter que sirve de frontis a la obra *Recheute de Geneve Plagiaire* (Lyon, 1620), en donde la figura central, identificada con la inscripción S. ECCL^a CATH.APO.ROM sujeta, además de la tiara y las llaves, un libro en el que se lee BIBLIA SACRA.

⁵⁷ Joaquín Castellot (trad.), *Año christiano ò exercicios devotos para todos los domingos, y fiestas movibles del año. Tomo quinto* (Madrid: imprenta de Miguel Escribano, 1775) 251-252.

⁵⁸ Asimismo, el contrato prescribía la inclusión de tarjetas con “algua Letras concernentes ao misterio, como Tota pulchra es Maria: macula non est in te, e outras ao mesmo intento”.

⁵⁹ “No dito banco à mão esquerda, ou parte do Evangelho, há-de levar uma tarja como se mostra, e nela de meio relevo o evangelista são João, com uma visão do Apocalipse, e, onde leva forma de coração, ficará liso, para nele se escrever o Evangelho de São João [...] Nossa Senhora, como está ao antigo [...] se lhe farão seus serafins ao pé e uma meia lua e o mundo com sua bicha e folhagem ao pé do mundo”.

⁶⁰ Cfr. López Calderón, “*Potuit, decuit, fecit*,” 237-239.

Virgen, pero no tanto por su ascendencia, sino por su descendencia: Cristo, pues, como vengo repitiendo, él habría sido la causa de su concepción sin mancha:

“*Liber Generationis Iesu Christi Filii David, Fiii Abrahã*. Livro da Geração de Iesu Christo Filho de David, Filho de Abrahão. Dece pellos Patriarchas até David, de David pellos Reys Até Iechonias; & de Iechonias por Sacerdotes, & grandes pessoas até Ioseph, procedendo legalmente até dar em a geração natural, q Iesu Christo teve de sua Sanctissima Mãy. *De qua natus est Iesus*. Processo, em que fundamos toda a izenção, & immundade, que esta Senhora teve do peccado original”⁶¹.

En cuanto a Marcela, una de las cuatro esculturas previstas para los pilares del arco de acceso, no creo que se trate de la santa romana⁶², sino de la mujer que, dirigiéndose a Jesús, exclama “Bienaventurado el vientre que te traxo”⁶³, palabras que, nuevamente, permiten poner en relación la maternidad con la inmaculada concepción:

“Por Maria immaculada a mayor Senhora clama hoje Marcella a melhor criada, & quer o Veneravel Beda, q clama em figura da Igreja, & pela voz da Fé [...] Nem ha que admirar, que tendo Marcella tam boa figura & tam boa voz, com a figura canonize a Encarnação do Filho, & com a voz beatifique a limpeza da Mãy: *Beatus venter qui te portavit, incarnationem prae omnibus sinceritate cognoscit, tanta fiducia confitetur*, remata o Veneravel Padre [...] Clama, que sendo tantas as prerogativas da Senhora, pelas quaes a preservou Deos para não contrahir aquella fatal culpa que inficionou a toda a natureza humana, bastavão só as prerogativas de Mãy de Deos & de Rainha para que a Senhora da culpa original ficasse isenta, & começando pela primeira, que he a maternidade, assim forma o seu clamor o discurso”⁶⁴.

Las tres figuras restantes de los pilares: “Scoto, Alexandre de Alej, Soror Maria de Jesus”—todas ellas hoy perdidas, o tal vez nunca materializadas— pertenecen a la familia franciscana y remiten a la tradición de escritores eclesiásticos que trataron del misterio de la Inmaculada: Duns Scoto, el Doctor Sutil, ofreció los argumentos principales que sirvieron de fundamento a la doctrina concepcionista, especialmente, la noción de redención preservativa⁶⁵; Alejandro de Alejandría escribió, según Antonio Chucaro, “a favor de la pureza de la Virgen, que esta habría sido concebida sin (pecado) original”⁶⁶; y Sor María de Jesús Agreda, Abadesa del Convento de la Inmaculada Concepción, manifestó claramente su devoción por este privilegio en la muy influyente *Mística ciudad de Dios milagro de su Omnipotencia*, publicada por primera vez en Madrid en 1670⁶⁷.

⁶¹ João de sao Bernardino, *Aomuito alto*, 1-2.

⁶² Cfr. Gonçalves, *A Talha da Capela da Árvore de Jessé*, 22.

⁶³ Lucas, 11: 27.

⁶⁴ Gama, *Sermoens de varias celebridades*, 101-102. Asimismo, el pasaje bíblico de Marcela forma parte del Oficio *Sicut Lilium*.

⁶⁵ Véase la nota 48. Asimismo, resulta interesante constatar cómo en los sermones de época se seguía haciendo alusión a la tesis de Scoto: “Preservar Deos sua mãy do peccado original, espantou o Ceo, & o Inferno; a natureza; & todo o universo. Foi feito digno de Deos; nelle magnificou todos os seus attributos, & fez obra de perfeitissimo Redemptor, como tem Scoto explicado com a sua costumada subtilidade” (João de sao Bernardino, *Aomuito alto*, 12).

⁶⁶ Alba y Astorga, *Militia Inmaculatae Conceptionis*, 27.

⁶⁷ Vid. por ejemplo la interpretación que ofrece de la mujer apocalíptica: “Tenía debajo de los pies la Luna; porque en la división, que hacen estos dos Planetas, de el día y noche, la noche de la culpa significada en la Luna avía de quedar à sus pies [...] Y como vencidas todas las culpas y fuerzas de el pecado original y actual, se las pone el Señor en los pies...” (Maria de Jesus Agreda, *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abysmo de la gracia* (Amberes: a costa de los Hermanos de Tournes de León de Francia, 1736) 37). La versión portuguesa de esta obra se debe a Francisco da Fonseca, *Maria Santissima Mystica Cidade de Deos. Breve compendio da vida, e mysterios de Maria, que nas obras da Veneravel Madre Soror Maria de Jesus Agreda se contem* (Lisboa: na Officina da Musica, 1730).

En esta misma línea cabe interpretar a “os coatro Doutores que escreveram da S.ra”, colocados en los nichos del retablo y cuyos nombres el contrato omite. Considerando su importancia dentro de la orden y su vinculación con la Virgen María, probablemente en el registro superior se representen San Antonio de Lisboa –el Doctor Evangélico– y San Buenaventura –el Doctor Seráfico–, cuya condición de cardenal justificaría la muceta que esta figura viste sobre el sayo franciscano. En el registro inferior las esculturas podrían corresponderse con Alejandro de Hales, Pedro Auréolo o Raimundo Lulio, dado que todos ellos fueron llamados ‘doctores’ en el ambiente académico –respectivamente, el Doctor Irrefragable, el Doctor Facundo y el Doctor Iluminado– y promovieron la doctrina inmaculista⁶⁸.

Consecuentemente, la talla de la Capilla de Nossa Senhora da Conceição ofrece, junto con las argumentaciones bíblicas del misterio inmaculista, una nómina de personajes cuyos escritos contribuyeron a la aceptación y difusión del sentimiento concepcionista entre las gentes y en el propio seno de la Iglesia Católica. De este modo, y como asimismo evidencian las alegorías de la capilla, a la altura de 1718 puede considerarse una doctrina sancionada por la juzgada como responsable de la verdadera fe.

En el momento de su definición dogmática, Pío IX refiere la Inmaculada Concepción como una doctrina “en vigor desde las más antiguas edades, íntimamente inculcada en los espíritus de los fieles y maravillosamente propagada por el mundo católico por los cuidados afanosos de los sagrados prelados”⁶⁹. A tenor de los tres ejemplos analizados no cabe duda de que obras como los retablos desempeñaron también un papel crucial en su difusión; el posible uso político del que fuesen objeto es ya otra cuestión.

⁶⁸ Sobre la vinculación de estos personajes con el misterio de la Inmaculada Concepción, vid. Alba y Astorga, *Militia Inmaculatae Conceptionis*, 25-27, 113-114, 202-206, 1147, 1332-1334.

⁶⁹ Marín, *Doctrina pontificia*, 172.

La Ermita de los Santos Mártires en Cuevas de Soria. Dos retablos-relicarios, dos estilos artísticos

Elena Sainz Magaña y Joaquina Gutiérrez Peña¹



Cuevas de Soria es un pequeño municipio situado al suroeste de la capital y a menos de 20 kilómetros de la misma. En su término subsisten los restos de un pequeño poblado celtibérico, que ya fue citado por Lope de Morales² en su obra *Discursos y relación del descubrimiento de las reliquias de los gloriosos mártires Sergio, Bachio, Marcelo y Apuleyo*, publicada en el año 1627³. También, en las inmediaciones, se conserva una magnífica villa romana, "La Dehesa", de más de 4.000 m², con bellos mosaicos sacados a la luz por Blás Taracena en la campaña de 1928.

La ermita de los Gloriosos Mártires - antes de San Cristobal - se erige muy cerca del pueblo, en un paraje estremecedor, descrito por Lope de Morales como "*inaccesible, por las tres partes con grandes despeñaderos, y levantadas rocas, y por la otra parte que mira al Oriente, y tiene entrada facil, corren unas ruinas, y señales del muro, que antiguamente cerraba el sitio, conque quedaba hecho un Fuerte, y casi inexpugnable castillo*"⁴. Sigue diciendo el erudito del siglo XVII que *dentro de este sitio hay una Ermita de San Cristobal, tan antigua que no se tiene noticia de su fundación*"⁵.

Efectivamente, se trata de un edificio muy sencillo, al modo de las ermitas rurales de la zona. Una sola nave con cabecera plana, entrada en el lado sur y humilde espadaña en el hastial de los pies. Estructuralmente se aprecian dos fases, una muy antigua como atestiguaba Morales, de tres tramos y otra, una ampliación en la cabecera, cubierta por una bóveda de crucería que,

¹ Elena Sainz Magaña es Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha y Joaquina Gutiérrez Peña es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Castilla-La Mancha.

² Lope de Morales, natural de Las Cuevas de Soria, perteneció al Consejo de su Majestad en el Real de Navarra. Oidor de Chancillería de Valladolid y Fiscal del Consejo de Órdenes, escribió una *Descripción del reino de Navarra y su capital* en 1788; falleció en Madrid en 1643.

³ Lope de Morales, *Discursos y relación del descubrimiento de las reliquias de los gloriosos mártires Sergio, Bachio, Marcelo y Apuleyo* (Pamplona: Carlos de Labayen, 1627). Este libro, uno de cuyos ejemplares se custodia en la Academia de la Historia, fue copiado textualmente por Ricardo Zamora y se encuentra en su legado conservado en la Biblioteca Pública de Soria. Es esta copia mecanografiada -y con anotaciones manuscritas del señor Zamora- la que usaremos en nuestro trabajo.

⁴ *Ibidem*, folio 5.

⁵ *Ibidem*.

muy probablemente, se llevaría a cabo en la época en que se construyó el segundo de los retablos en el último tercio del siglo XVIII.

La antigua advocación de San Cristobal habría de cambiar con el paso del tiempo y, sobre todo, con el acaecer de uno de esos hechos milagrosos tan habituales en la hagiografía, el "descubrimiento" de las reliquias de unos mártires romanos⁶. Siguiendo, de nuevo, el texto de Morales, se nos narra lo que sucedió: "*hará como ciento cincuenta años (...) que en la entrada de la ermita a la parte de adentro luego en entrando debajo de tierra, se descubrió acaso una caja de piedra, que se componía de cuatro lápidas, y dentro de ella se hallaron los huesos de cuatro personas (...)*". Y dentro de la caja se halló un pergamino escrito en latón con estas palabras: *GENTES NECESSITATIVUS OPRAESSAE OCCURRITE SERGIO, BACHIO, MARCELO, ET APVLEYO*⁷.

En verdad, la historia del descubrimiento de las reliquias y todo el proceso de autenticación, relato de milagros y maravillas a ellos atribuidas, la persecución y tormento de los mártires bajo el mandato de Diocleciano y la llegada de las reliquias y la pérdida de la inscripción, que con gran elegancia, erudición⁸, y toda suerte de detalles, relata Lope de Morales, merecería un texto más amplio que excede el cometido de esta comunicación. Baste decir que el milagroso hecho determina el hilo conductor de la misma pues, gracias a ello, se construirían dos retablos-relicario, uno a principios del siglo XVII y, el segundo, en el último tercio del setecientos.

Pese a que, si seguimos el cómputo de Lope de Morales, las reliquias se encontrarían a principios del siglo XVI, en la *Synopsis Historica Chronologica de España*, publicada en 1775, se da noticia del hallazgo de los cuerpos de los *Gloriosos Santos Martyres Sergio, Baco, Marcelo y Apuleyo*, en el año de 1470⁹. Por su parte, Juan Loperráez Corvalán, en su *Descripción del Obispado de Soria*, editado en 1788, apunta la fecha de 1477 como la del descubrimiento de los huesos, siendo obispo de Osma D. Francisco de Santillana. El prelado, una vez constatado el suceso, determinó su puesta en veneración, ordenando que no se sacasen del lugar sin su licencia, lo que contribuyó a que las gentes comenzaran a frecuentar el lugar y creciera grandemente la veneración a las reliquias. A partir de aquí la ermita cambió su advocación por la de los Gloriosos Santos Mártires, y se colocó en ella "*un arca decente con tres llaves, que contenía los huesos*"¹⁰. El propio Loperráez, en nota a pie de página, certifica - con su testimonio directo- la existencia de dicha arca al exponer que, estando de visita en la ermita, en el año de 1773, el obispo de Osma D. Bernardo Antonio Calderón, "*me dió comisión, como Secretario y Notario de ella, para reconocer el arca, y que extraxera una reliquia de*

⁶ Muy cerca de Cuevas, en Garray (sitio de Numancia) se "descubrieron" las reliquias de los mártires Nereo, Aquileo, Pancracio y Domitila a los que se dedicó la Ermita de los Mártires, construida en el siglo XIII en la falda del cerro de Garray. También en el pequeño pueblo de Izana se venera a los santos Protasio y Pascasio, poniéndose así de manifiesto el gran culto que hubo en la zona a santos mártires romanos basado en reliquias originariamente traídas de Italia.

⁷ El propio autor ofrece la traducción: "Gentes con necesidades oprimidas, acudid a Sergio, Bachio. Marcelo y Apuleyo".

⁸ Lope de Morales se apoya, sobre todo para narrar los martirios, en los escritos de Alonso de Villegas, *Flox Sanctorum y Historia General de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor Nuestro y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Yglesia Catolica*. (Toledo, 1591), páginas 453-454 de la edición de 1721, en Madrid por Francisco del Hierro.

⁹ Juan de Ferreras, *Synopsis Historica Chronologica de España. Parte decima. Contiene los sucesos del Siglo XV* (Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez de Soto, 1775), 308.

¹⁰ LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del obispado de Osma* (Madrid: Imprenta Real, 1788, 3 t.), t. II, 173.

cada Santo, para colocarlas en el relicario de la santa Iglesia¹¹, que se executó con asistencia del Cura y Alcaldes; y en agradecimiento mandó hacer un retablo nuevo a los Santos, porque el antiguo, además de pequeño, estaba ya indecente¹².

En efecto, será gracias al mecenazgo del ilustrado prelado oxomense - a quien nos referiremos posteriormente - que se construiría el segundo y definitivo retablo mayor.

Por fortuna el primitivo retablo (**Figs. 1-2**), al que el obispo había tildado de *indecente*, se ha conservado en bastante buen estado y se halla actualmente colocado en el muro del Evangelio de la ermita, justo enfrente de la puerta de entrada. Es evidente que esta magnífica muestra del estilo clasicista no fue del agrado del obispo pero, sin embargo, merece un estudio pormenorizado que nos permitirá comprobar el cambio de gustos que se produjo en el siglo XVIII, con respecto a los que imperaban a principios del seiscientos.



Fig. 1 (izda.) y 2 (dcha.) - Retablo primitivo cerrado; primitivo retablo-relicario abierto con las pinturas de san Cristobal y santa Catalina en las puertas
(Fotografías de las autoras).

El retablo, de pequeño porte, asienta sobre un zócalo de mampostería al que se incorpora la mesa de altar. Su estructura se compone de un banco y un cuerpo único, flanqueado por dos columnas de fuste entorchado y rematado en un frontón triangular. En el banco presiden cinco medios relieves, encajados, cada uno de ellos, en una hornacina simulada de medio punto. En los netos, donde reposan sendas columnas, están representados en medio-relieve, a izquierda y derecha, los apóstoles san Pedro y san Pablo y, en el panel central, san Juan Bautista, san Cristóbal, y Santiago.

¹¹ Al citar la *santa Iglesia*, Loperráez se refiere a la catedral del Burgo de Osma, donde se conserva un gran relicario con una importante colección de reliquias de diversos santos. Esto fue, también, una de las causas por las que el obispo financió la construcción del nuevo retablo.

¹² *Ibidem*, p. 173. Loperráez se apoya en el Libro de Fábrica 1630-1858 de Cuevas de Soria (actualmente en el Archivo Histórico Diocesano Osma-Soria, AHDOS, R. 258/11-12, s/f.) en el que se cita, textualmente, que las reliquias peligrosaban por estar expuestas a percibir mucho polvo, por estar todas en un cajón ordinario en el mismo altar que es muy antiguo.

El cuerpo del retablo está concebido a modo de relicario. En la parte inferior encaja, ocupando toda la anchura, un estrecho cajón en el que se guardaron, originalmente, algunas porciones de los huesos de los mártires. En el espacio superior de este cuerpo, encontramos cuatro hornacinas que fueron en su tiempo receptáculo de los cuatro bustos de Sergio, Baco, Marcelo y Apuleyo. La parte superior de estos nichos está recubierta por una venera dorada, mientras que la inferior muestra un fondo pintado con varios motivos decorativos a base de tallos vegetales que se entrelazan, en vibrante movimiento, en torno a otro motivo romboidal en cuyo interior se halla algo parecido a una flor de lis. Dos puertas resguardan este espacio compartimentado, protegiendo los bustos relicarios del exterior y permitiendo, una vez abiertas, la contemplación de los mismos, según dicte la ocasión. Del mismo modo, cada hoja deja visible, en su panel interior y respectivamente, una pintura sobre tabla con la representación de san Cristóbal y de santa Catalina (**Fig. 2**), como si fueran los guardianes y protectores de las santas reliquias.

Una vez cerradas las puertas, ocultando a la vista el relicario, es cuando se nos revelan los cuatro registros que compartimentan el espacio exterior. En cada uno de ellos se narran, en medio-relieves policromados, las tristes historias de los martirios de Sergio, Baquio, Marcelo y Apuleyo. En la parte superior derecha se reflejan los martirios de Sergio y Baco, los dos más jóvenes. A la izquierda aparece el juez en segundo plano y, delante de él, un soldado atraviesa los pies de Sergio con clavos, como mandó hacer el emperador. El recuadro de la derecha está ocupado por la figura de Baco, atado a una columna y recibiendo azotes hasta la muerte. Los dos recuadros inferiores narran, respectivamente, los martirios de Marcelo y Apuleyo, ambos decapitados¹³.

Cierra la estructura de este retablo-relicario un friso decorado con tallos enroscados en relieve, sobre el que se superpone un frontón triangular recorrido por una moldura denticulada y, en su centro, preside la Paloma del Espíritu Santo rodeada de nubes.

No sabemos quién fue el autor de este bello retablo clasicista, realizado, sin duda, en las primeras décadas del siglo XVII, pero sí ha quedado constancia documental de su proceso policromo. En efecto, el Marqués del Saltillo, en su obra *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII (1509-1699)*, dio a conocer el contrato y las condiciones que se estipularon para dorar y pintar este retablo¹⁴, cuyo precio se tasó en 150 ducados: “*Gil Ximénez, pintor, vecino de la ciudad de Tarazona en el reino de Aragón, residente de Arancón, jurisdicción de Soria, dio como fiador a Pedro del Río, escultor, vecino de Soria; ambos otorgaron en ella, a 30 de diciembre de 1621, ante José Zapata, escritura con el licenciado Miguel Beltrán, Cura del lugar de las Cuevas, para pintar y dorar el retablo de la ermita de los Santos Mártires, que está en el término de dicho lugar, en la forma siguiente...*”.

Gracias a esta fuente documental sabemos que estas labores serían costeadas por el “*doctor don López Morales, el Oidor del Consejo de Navarra*”, curiosamente, el mismo personaje que escribió el libro en el que se narra el hallazgo de las reliquias de los Gloriosos Mártires¹⁵.

¹³ Un minucioso relato de los martirios puede consultarse en José Sayol y Echevarría, *La Leyenda de oro para cada día del año: vidas de todos los santos que venera la Iglesia: obra que contiene todo el Ribadeneira, mejorado, las noticias de Croisset, Butler, Godescart...* (Madrid: Librería española, 1853), 170-171.

¹⁴ Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, Marqués del Saltillo, *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII (1509-1699)* (Madrid: Editorial Maestre, 1948), 459-462.

¹⁵ Ver nota 2.

El documento también nos revela que fue el mismo Gil Ximenez quien pintaría las tablas de san Cristobal y santa Catalina: *“Item las puertas por la parte de adentro, se haya de pintar, en la del Evangelio, San Cristóbal, y en la otra parte, Santa Catalina Mártir. Y las Molduras de alrededor, muy doradas de oro limpio bien bruñado; y estos santos se entiende al óleo y con sus lejos lo mejor que se pudiere y muy conforme al arte”*.

La figura de san Cristobal representa al gigante portador del Niño atravesando un río con gran movimiento de aguas, conseguido a base de círculos concéntricos. El santo ocupa casi todo el espacio, dejando entrever un paisaje casi enteramente ocupado por el río. Viste túnica corta gris tornasolada y manto amarillo de amplios pliegues. El Niño Jesús, sobre sus hombros, es muy pequeño y de él solo se aprecia la cabeza, el brazo derecho y una bola del mundo que porta en la mano izquierda. La puerta del lado de la Epístola la ocupa una representación tradicional de santa Catalina delante de un paisaje montañoso y árido. La santa, representada de gran tamaño y con una cabeza desproporcionadamente pequeña, viste túnica larga gris-azulada, sobretúnica amarilla y manto rojo, transmitiendo un bello juego cromático. Porta corona sobre la cabeza y en sus manos, respectivamente, la espada y la palma del martirio. A sus pies la rueda dentada como su símbolo parlante más conocido.

Las formas monumentales de ambos santos y los colores de gama fría, de gran tradición manierista, evidencian la relación con la pintura desarrollada en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Probablemente al mismo tiempo, o incluso con anterioridad, se tallaron los cuatro bustos relicarios de los mártires (**Fig. 3**) que, en el siglo XVIII, fueron trasladados a un nuevo retablo. Son figuras de busto prolongado, puesto que en la parte baja todas contienen un gran medallón que pende del cuello para contener las reliquias. Realizadas en madera y policromadas, basculan entre el romanismo imperante a finales del siglo XVI y el naturalismo de los inicios del siglo XVII. Tratadas con gran naturalismo y vitalidad en los rostros, representan a los cuatro mártires en sus diversas edades que se especifican muy claramente a partir de las barbas: Sergio y Baco, los más jóvenes, con bigote y perilla pintada, Marcelo con barba corta ensortijada y Apuleyo con una larga barba y calvo. El artista trabaja con minuciosidad las barbas y los cabellos y dota las miradas de profunda intensidad dirigiendo sus ojos hacia lo alto. Cada uno de los rostros muestra ciertos particularismos, aún dentro de una homogeneidad; por ejemplo, siempre deja las orejas al descubierto y dota a los labios de un evidente sensualismo.

Los cuatro bustos presentan en su parte trasera una puertecita con llave para contener huesos y dos de ellos tienen el cabello ligeramente aplanado por detrás, lo que nos remite a la huella dejada en el primitivo retablo.

Sabemos que estas tallas se policromaron - de nuevo - a partir de 1621, tal como estipulan las condiciones para dorar y policromar el retablo a que nos hemos referido con anterioridad en las que se hacía hincapié, precisamente, en cómo debían tratarse los bustos: *“Ytem los cuatro cuerpos de los Santos Mártires que están en las cuatro cajas se hayan de estofar y reparar las colores que en ellos están, y quitar las que no fueran buenas, y en ellos estofar de muy buenos colores finos las sayas de todos los colores y los mantos de unos brocados de tres altos de colores y muy bien hecha de grafio. Y se hayan de reparar unas endrixas que ha hecho de madera después de dorado*.

Item las puertas que hay detrás de cada santo para la reliquia se haya de dorar y estofar conforme va lo de delante y los dos que no tienen sayas, sino armados, y han de ir fingidas unas armas grabadas como el natural, con grabados con armas, y todas hechas de grafio después de la grabadura, lo más gracioso que pueda ser; y dentro de los cuerpos, en los huecos, haya de ir de un color encarnado”.



Fig. 3 - Bustos-relicarios de los santos Marcelo, Apuleyo, Sergio y Baco. (Fotografía de las autoras).

A la vista actual de los bustos hay que decir que, sin duda, se repintaron cuando se trasladaron al nuevo retablo y a ello nos referiremos al estudiar el mismo.

Como queda atestiguado documentalmente, este primer retablo se policromó en el primer tercio del siglo XVII y es muy probable que permaneciera inalterado hasta la comentada visita de D. Bernardo Antonio Calderón en el año de 1773. Ciento cincuenta años habían transcurrido y en ellos habían cambiado sustancialmente los modos artísticos. El clasicismo había dado paso al barroco y, más aún, al rococó como veremos en el nuevo retablo que se encarga para la humilde ermita.

D. Bernardo Antonio Calderón es una figura señera en la historiografía soriana. Loperráez dedica unas 50 páginas a su biografía en su *Descripción del Obispado de Osma*¹⁶. Fue rector de la Universidad de Alcalá, Inquisidor de Llerena y miembro del Tribunal de Granada. Ocupó la sede oxomense entre los años 1764 y 1786. Ejemplo paradigmático de un hombre ilustrado, favoreció grandemente el obispado, remodelando y embelleciendo la villa del Burgo de Osma y tuvo un papel fundamental en la postulación de la causa del Venerable D. Juan de Palafox, celosamente promovida por Carlos III y el padre Joaquín de Eleta. Gracias a él se construyó, en la catedral del Burgo de Osma, la capilla Palafox, con proyectos de Francisco

¹⁶ LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del obispado de Osma* (Madrid: Imprenta Real, 1788), t. I, 587-634.

Sabatini y Juan de Villanueva¹⁷. Pero, sobre todo, es encomiable su gran labor de mecenazgo en otros lugares de la diócesis y su interés por introducir nuevos modos artísticos, dando paso a las fórmulas neoclásicas.

Para el pequeño pueblo de Cuevas, el prelado ordenó la construcción de una nueva máquina y, a tal efecto, mandó “*que por el cura y alcaldes de dicho lugar se elija un maestro tallista y escultor de habilidad para que reconozca el sitio, forme diseño de un nuevo retablo con consideracion a las quatro efigies de los Santos, y la Arca de sus Reliquias*”¹⁸.

Aunque en los archivos de la iglesia nada se dice respecto al autor material del nuevo retablo, en cambio sí sabemos que la traza del mismo (**Fig. 4**) fue elaborada en el taller de Herreros¹⁹, muy probablemente por Juan Verde, fundador de una saga de *carpinteros, escultores, doradores y charolistas*, tal como rezaba un rótulo sobre una viga de su “casa-taller” en el cercano pueblo de Herreros. Desde mediados del setecientos, tenemos noticia documental y material de la existencia de este taller que subsistió hasta la muerte de su último artífice, Félix Andrés Romera en 1925 y del que salieron numerosas obras repartidas por todo el territorio soriano: retablos, andas, cajoneras, mesas de altar, imágenes, etc.



Fig. 4 - Traza del retablo mayor de la ermita de los Mártires.
(Cedida su publicación por la Biblioteca Pública de Soria)

¹⁷ Ver: Inmaculada Jiménez Caballero y Carlos Montes Serrano, "La Real Capilla de Palafox en la Catedral de Burgo de Osma" en *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder. Catálogo exposición* (Madrid; Comunidad de Madrid, 1993), 309-318 e Inmaculada Jiménez Caballero, *Arquitectura Neoclásica en Burgo de Osma. Análisis Formal e Histórico 1750-1800*, (Soria: Diputación Provincial, 1996), 171-213.

¹⁸ AHDOS, Cuevas de Soria, Lib. Fáb., 1630-1858. R. 258/11-12, s/f.

¹⁹ Elena Sainz Magaña, Joaquina Gutiérrez Peña, et al., *Trazas y estampas rescatadas del olvido. El Taller de Herreros*, (Soria: Caja Duero, 2009). El estudio completo del taller es el tema de la Tesis Doctoral de Joaquina Gutiérrez Peña.

Además de la traza²⁰, una de las más bellas surgidas del taller, contamos con la escritura de obligación y condiciones para confeccionar el nuevo retablo según la traza, ideada a tal efecto, que presentó el maestro²¹. Según las mismas, se comprometía a realizar la obra en *madera de pino limpia, seca y todo de buen arte*, así como a asumir todo el material necesario para su construcción. Igualmente, y en sintonía con la *voluntad de los comisionados*, se indicaba que la estructura se debía adecuar al marco arquitectónico (*“ha de ir en línea paralela de frontis cerrado como demuestra la traza circundando con la voveda, y las dos paredes de los lados; bien ajustado a ellas”*). Las puertas de las sacristía *“se ejecutarán según han demostradas viendo toda la armazón de ellas, y sus marcos bien fuerte, y la que ha de servir de entrada a la sacristía ha de ser de dos ojas, para que abierta, se quede embebida en el fondo que lleva el retablo”*. Asimismo, la puerta del lado del evangelio al no tener entrada a la sacristía *“no necesita más que lo que ha de imitar, y hacer juego con la del otro lado”*.

Otras condiciones afectaban a los aspectos formales: las columnas serían *“de planta con sus cubos en las dos de afuera según demuestra la traza con sus colgantes, y molduras correspondientes, así en fachada como en perfiles, y lo mismo en los sotabancos, que reciben dichos cubos, en las dos de adentro sus repisas para recibirlos de buena talla, le (sic), toda bien limpia (...) arreglada toda a la orden que llaman compuesta, o moderna.”* Las pilastras han de ir *“vacías y bien adornadas de miembros y molduras correspondientes según arte”*.

Bastante precisas son aquellas condiciones que afectan a la composición de la hornacina destinada a contener las reliquias y son las siguientes: Se han de *“ejecutar cinco caxas, a una que arrancara encima de la mesa de altar para poner la urna con las sagradas reliquias y encima de esta las otras cuatro según han demostradas, con sus puertas o bastidores bien fuertes que cierren todas cinco bien guarnecidas de un enrejado de hierro, que se vean los santos, y no se puedan sacar sin abrir dicho enrejado”*.

La urna donde se colocarían los huesos de los Santos Mártires debía fabricarse con *“su puerta de modo que se abra hacia abajo para que se vean las santas reliquias si alguna vez quisieran ponerlas de manifiesto, y para más decencia, y no poderlas tocar se le pondrá una vidriera de cristales de modo que se pueda abrir, y cerrar la puerta de ella, y esta ha de constar de dos cerrajas con sus llaves diferente la una de la otra, y estas de las que cierran el enrejado se han de diferenciar igualmente”*.

Asimismo se dejan preparadas todas las puertas de las otras cuatro cajas con *un rebajado* a fin que a criterio del dueño de la obra se la pueda proteger con *cristales para que no ofenda el polvo a los santos y urna*. Otra de las medidas que incluye el documento atañe a la construcción de la mesa de altar (*“es condición que se ha de hacer una mesa de altar a lo romano según ha demostrado en la traza con el espacio necesario para celebrar en ellas”*).

Las demás condiciones fijan el reparto de los costes de la obra. Así, el maestro se obliga a hacerse cargo del transporte y de la instalación y, todo lo demás, incluyendo la traza y las condiciones, es decir 5.500 reales, correría de parte del patrocinador. No obstante, el precio en el que se fijaba el trabajo dependía de la opción del mecenas, según decidiera incluir o no

²⁰ La traza y la documentación sobre el retablo proceden de un importante lote de objetos varios (trazas, estampas, libros, recetario con técnicas de dorar...) comprado a los descendientes del taller de Herreros en 1932, por el antiguo Museo Provincial de Soria y perdido -por diversas circunstancias- durante mucho tiempo. Este legado ha salido recientemente a la luz tras un largo proceso de investigación que nos ha permitido reunir la totalidad de la documentación.

²¹ Condiciones para realizar un retablo de la ermita de los Gloriosos Mártires de Las Cuevas (Soria). AHPSo: Caja 3505 (carpeta Benito Aceña).

algunos elementos escultóricos (*“en caso que les pareciere de mexor gusto la obra, llevando quatro angeles de a tres cuartas de altos, y dos santos de una vaxa cada uno; vale trescientos y treinta reales”*).

La lectura del documento casi serviría para conocer el retablo (**Fig. 5**), pero hemos considerado oportuno realizar una descripción pormenorizada del mismo para proceder, al final, a un análisis de lo que se hizo o no se hizo respecto al documento y a la traza.

Nos encontramos ante un retablo de planta recta que se adapta perfectamente al marco arquitectónico donde se ubica por medio de un cerchón. Está compuesto por un gran cuerpo que arranca directamente del suelo, y por un remate semicircular.



Fig. 5 - Vista general del retablo mayor.
(Fotografía de las autoras).

El cuerpo está articulado en tres partes por cuatro columnas compuestas de fustes acanalados. Las situadas en los extremos descansan en sus respectivos netos, cada uno de ellos dispuestos sobre pedestal cúbico que asienta directamente sobre el suelo. Las columnas que enmarcan el nicho central apoyan sobre ménsulas decoradas que se acomodan sobre la mesa de altar. La parte central de este cuerpo está enteramente ocupada por la gran hornacina de medio punto que, a modo de vitrina, está compartimentada en cinco nichos: cuatro en la parte superior donde se alojan los bustos relicarios de Sergio, Baco, Marcelo y Apuleyo y otro, en la parte inferior, con la urna que contiene otras reliquias de estos mártires. Justo debajo de esta vitrina, preside la mesa de altar, aderezado su frontal por una gran rocalla dispuesta en su centro. Una gran puerta de doble hoja ocupa, respectivamente, cada lienzo lateral de este retablo. La situada en el lado de la Epístola da entrada a la sacristía, mientras que su gemela sólo tiene una función

decorativa con el fin de respetar la simetría y hermosura de la obra. Cada una de estas puertas, se remata por un potente motivo ornamental que, a modo de frontón partido, está básicamente constituido por dos segmentos enroscados en los extremos superiores y encrestados por rocallas, así como por una gran tarjeta ovalada con inscripciones alusivas al mecenas que costeó la construcción y el dorado de la obra: “*ESTE RETABLO SE HIZO Y DORÓ A EXPENSAS DE EL ILL^{MO} SEÑOR/ DON BERNARDO ANTONIO CALDERÓN OBPO D. OSMA AÑO DE 1776*”.

El entablamento presenta una cornisa de líneas mixtilíneas de gran movilidad en todo su recorrido y se incurva en el centro siguiendo la dinámica del arco de medio punto del nicho. En todo su perímetro lleva decoración denticulada. Sobre el cimacio de las columnas exteriores campea un tondo bordeado por rocallas con las armas del mecenas que costeó la obra²².

La estructura se cierra por un remate semicircular. En la parte central y, entre dos columnillas, preside la figura del Dios Padre coronado por el triángulo que sostiene con una mano la bola del mundo y está rodeado por cabezas de ángeles, nubes y ráfagas. Los dos paneles laterales se exornan con molduras curvilíneas, que se enroscan en los extremos y se disponen de manera asimétrica, y por motivos tipo rocallas.

La mesa de altar es de estilo rococó, como lo demuestran sus perfiles curvos en forma de S y su decoración con una gran rocalla en relieve dorado en el centro del frontal. Está policromada en tonos verdosos y ocre, con motivos florales.

Verdaderamente el contrato es bastante descriptivo pero, además, contamos con la traza que, como apuntamos con anterioridad, fue ejecutada en el taller de Herreros. El análisis de ambos documentos nos permite afirmar que nos hallamos ante un caso evidente en el que la individualidad artística del maestro quedó supeditada a ciertas exigencias del cliente y a la necesidad de ajustarse al espacio donde había de emplazarse la obra, aunque esto fuera en detrimento de la proporcionalidad del retablo.

En lo referente al espacio, sin embargo, podemos afirmar que el resultado final fue magnífico, pues el retablo se mimetiza a tal punto con la arquitectura interior del edificio²³ que se confunde con ella, creando, en un espacio modesto, una atmósfera “aristocrática” que nos recuerda a algunos interiores de hoteles parisinos, como el Hotel de Soyecourt, o el Hotel de Soubise²⁴. El diseño del entablamento viene condicionado por la articulación de las diferentes partes del retablo; principalmente, por la posición, a diferentes alturas, de los soportes, así como por la elevación de la caja principal. Esta circunstancia fuerza a la cornisa a describir un pronunciado movimiento ascendente desde las columnas de los extremos a las centrales, para incurvase en el centro siguiendo la dinámica del arco que remata la vitrina de los santos. El protagonismo de la cornisa, constituida por varias molduras, se subraya por la presencia de dentellones que la recorren e intensifican sus líneas ondulantes, creando un efecto visual de gran plasticidad.

²² Juan Loperráez Corvalán describe el escudo del obispo de Osma Bernardo Antonio Calderón de la siguiente manera: *Escudo con banda verde atravesado de derecha a izquierda sobre campo de plata, y dos calderas, axedrezado en dos hilera de plata y verde opuestas* (Juan Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del obispado de Osma*, (Madrid: Ediciones Turner, 1978), t 1, p. 605)

²³ Contribuye, en gran manera al resultado final, las pinturas que recubren todas las paredes y la bóveda de la cabecera, coetáneas al retablo.

²⁴ Ver: Philippe Minguet, *Estética del Rococó* (Madrid: Cátedra, 1992), láminas 16 y 17.

Por otro lado, al observar la obra, comprobamos que se optó con preferencia por el diseño que muestra el lado izquierdo de la traza, aunque también se distinguen algunas modificaciones con respecto a ella. La más notable es que todos los soportes llevan fustes estriados y no el rico ornato descrito en el dibujo. Igualmente, los remates de las puertas, a base de motivos chinescos y rocallas en el diseño, han sido reemplazados por grandes cartelas de enmarque para inscripciones envueltas en rocalla. También se sustituyó el modelo iconográfico representado por la Paloma del Espíritu Santo -que aparece esbozado en una de las mitades del diseño- por la representación del Dios Padre²⁵. Ninguna de las esculturas que aparecen en la traza (una figura femenina y angelitos) se llegaron a colocar en el retablo, configurando, de este modo, una obra ornamentada pero sin ningún motivo iconográfico. Sin embargo, con respecto a la traza, el maestro añadió en la obra final los escudos del patrocinador que campean en los laterales del retablo. Según todo ello, el resultado es un retablo en el que el protagonismo lo tienen los bustos-relicario pero, a la vez, se constituye en un emblema propagandístico del obispo oxomense.

Nuestra hipótesis, es que el constructor del retablo debió de introducir las modificaciones señaladas siguiendo las recomendaciones del obispo D. Bernardo Antonio Calderón. Y, esto con objeto de dotar al conjunto de la obra de un mayor acento clasicista, sin duda, más acorde con las ideas estéticas del prelado ilustrado, contrario, según Jesús Alonso Romero, a *las profusiones barrocas*²⁶. De igual modo, el obispo dejaba constancia en ella de su patrocinio al incluir las cartelas con las inscripciones así como los escudos de armas de su casa. Es posible, también, que a la hora de decantarse por una u otra opción influyeran otros aspectos, como el económico. Así viene reflejado en las condiciones por las que se estipulaba un precio de 5.500 reales sin esculturas y de 5.800 con ellas.

El retablo que al final se construye es menos recargado en la ornamentación que se dispone de forma selectiva, sin invadir los espacios. Con respecto a su función y según la catalogación tipológica de Martín González, nos encontramos ante un retablo-relicario²⁷.

No conocemos documentación que confirme si el dorado del retablo corrió a cargo del taller de Herreros. Según la fecha señalada en la inscripción anteriormente mencionada, estas labores se realizaron en 1776, año de la muerte del maestro Juan Verde. No obstante, no descartamos esa posibilidad, teniendo en cuenta, sobre todo, los valores polícromos del remate del retablo, del marco interior de la vitrina y de la mesa de altar, muy en sintonía con el colorido y la técnica del taller. Analizando la producción del mismo podemos decir que, a partir de la década de los 70, observamos en algunas otras obras del taller (retablos, mesas de altar, urnas...) un modo de decoración de tipo geométrico a modo de líneas pintadas o pequeños motivos de ondas, circulitos, puntos o aspa, por su repetición, hemos considera un estilema del taller. Apuntamos, como hipótesis, que estos detalles decorativos podrían preludiar los elementos de imitación pétreo que se implantarán poco tiempo después.

²⁵ Este tema tuvo un largo arraigo en la retablística soriana, que lo mantiene vigente hasta muy avanzado el siglo XVIII. Probablemente, esto se deba a la persistencia en el ámbito rural soriano de unas manifestaciones religiosas de carácter más tradicional y conservadora, tanto del clero como de la clientela civil.

²⁶ Jesús Alonso Romero, *Barroco y Neoclasicismo en el Burgo de Osma* (Zaragoza: Escuela Superior de Turismo Alfonso X, 1997), 19.

²⁷ Juan José Martín González, *El retablo barroco en España* (Madrid: Alpuerto, 1993), 16.

Curiosamente, poco después de dorarse esta obra en 1776, el obispo Calderón, su patrocinador, mandó publicar, en la Diócesis de Osma, la Real Orden de noviembre de 1777²⁸ por la que se desaconsejaba construir los retablos en madera así como el dorarlos, lo que abarataría los costes y se evitaría el riesgo de incendios. El prelado hizo llegar a sus “Arciprestes” la Real Orden a través de una carta pastoral de fecha 2 de marzo de 1779 para que éstos, “*en su distrito, lo dirijan a los Curas y Comunidades y que aquellos lo hagan saber a sus pueblos en el primer día de fiesta y conserven el impreso en el Libro de Cartaquenta...*”²⁹

Como apuntábamos antes, al hablar del antiguo retablo, pensamos que los bustos-relicario de los mártires fueron repintados a la vez que se policromó y doró el retablo financiado por el obispo de Osma en 1776 por los artífices del taller de Herreros. Es evidente que la policromía de los cuatro relicarios no es la que describían minuciosamente las condiciones que se estipularon para dorar y pintar el retablo en el año de 1621³⁰. Ningún rastro de los “*brocados de tres altos de colores y muy bien hecha de grafío ni de las armas grabadas como el natural, con grabados con armas, y todas hechas de grafío después de la grabadura, lo más gracioso que pueda ser*”. En contra de ello, los bustos presentan colores planos y los mantos de los santos están decorados con florecillas doradas, muy parecidas a otras que se pintaron por el taller y que son uno de los estilemas del mismo. Este es un motivo muy alejado al que se usaba en época de Gil Ximenez, cuando lo usual era que los mantos se estofaran con brocados y motivos esgrafiados.

Era habitual que, cuando se construía un nuevo retablo y se incorporaban piezas reaprovechadas como, en este caso, los bustos-relicario, estos se volvieran a policromar siguiendo las nuevas tendencias. No hay duda de que se ha ocultado la policromía del primer tercio del seiscientos, pero esta intervención nos sirve para confirmar lo que apuntábamos al comienzo de esta comunicación: el cambio de gusto entre estas fechas y los años setenta del siglo XVIII se manifiesta, perfectamente, a la vista de los dos retablos estudiados en la pequeña ermita de Las Cuevas de Soria.

²⁸ La Real Orden de noviembre de 1777 recogía la normativa comunicada en carta circular de fecha 10 de diciembre de 1777 por el Conde de Floridablanca, Secretario de Despacho de Estado del gobierno de Carlos III. Entre otras normas, se establecía que los proyectos de retablos, tabernáculos y edificios religiosos deberían ser remitidos anticipadamente a la Real Academia de San Fernando para su aprobación. También se apuntaba que: “...se reformará el enorme infructuoso gasto de los dorados, expuestos á ennegrecerse y á afearse en breve tiempo y se promoverá el adelantamiento y digno ejercicio de las Artes con monumentos de materiales permanentes, pudiendo en caso necesario suplir mui bien los estucos, que son menos costosos, que los mármoles y jaspes.” (MERCURIO HISTORICO Y POLITICO, “Que contiene el estado presente de la Europa, lo sucedido en todas las Cortes, los intereses de los Príncipes, y generalmente todo lo más curioso perteneciente al mes de SETIEMBRE de 1777”. (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, (s.a.), t. III, 373).

²⁹ Se trata de un folleto impreso de ocho páginas que hemos encontrado en varios libros de fábrica de las parroquias sorianas. Ver: Joaquina Gutiérrez Peña y Javier Herrero Gómez, *El retablo barroco en la ciudad de Soria* (Soria: Caja Duero, 2008), 45.

³⁰ Ver nota 13.

La iconografía de los Siete Arcángeles en el retablo hispanoamericano. Heterodoxia, censura y devoción publica

Escardiel González Estévez¹



En 1516, las labores de remozamiento en una maltrecha iglesia a espaldas de la catedral de Palermo, alumbraron una pintura mural de corte bizantinizante con la efigie de siete arcángeles. Este hallazgo, considerado milagroso y providencial, determinó, merced a la iniciativa de varios personajes sicilianos (el vicario T. Bellorusso, y su discípulo, Anontio Duca, especialmente), una campaña que consiguió difundir el culto y la iconografía, primero en Italia, donde, una vez alcanzada Roma, fue acogida por la naciente Compañía de Jesús, e, inmediatamente, España, donde se vinculó a los monasterios de patrocinio real en un primer momento. El salto a América no demoró, y a comienzos del s. XVII ya existe constancia de su arribo a Lima, a través de una serie de pinturas para el templo de la Compañía en la capital del virreinato. El ‘sacrosanto senado angélico’ estaba integrado por la tríada canónica de Miguel, Gabriel y Rafael, respaldada por las escrituras y codificada iconográficamente desde antaño, y los problemáticamente extracanónicos: Uriel (*fortis socius*, con espada flamíngera), Jehudiel (*remunerator*, con corona y disciplinas), Sealtiel (*orator*, con las manos unidas en señal de oración) y Barachiel (*adiutor*, con flores en su regazo)².

La censura de los Siete Arcángeles por la Inquisición y su repercusión sobre el desarrollo iconográfico en España

Unos antecedentes poco halagüeños habían jalonado la evolución del culto angélico desde los orígenes del cristianismo, incidiendo sobre la prohibición de invocar y adorar nombres angélicos apócrifos. Particularmente tajante fue la resolución condenatoria del Concilio de

¹ Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, Máster en Estudios Americanos por la Universidad de Sevilla e investigadora en proyectos i+D de las Universidades de Sevilla, Granada, Autónoma de Madrid y Católica de Chile.

² Para una mayor profundización dirigimos a: Escardiel González Estévez. “Los Siete Arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo”, (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014); “De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los Siete Arcángeles”, *SéMATA*, 2012, 24, 111-132; “Los Siete Príncipes de los Ángeles, un culto para la Monarquía”, en Víctor Mínguez Cornelles (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder*, (Castellón: Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones, 2013), 1915-1930.

Soissons en el s. VIII³, adoptada en lo sucesivo como prueba de autoridad por los detractores del culto. En el mundo hispánico, este impulso permeó hasta un terreno abonado: las efervescentes visiones del monacato femenino desde el s. XVI, con casos señeros como el del Laruel Áureo de Mariana de Escobar, o el escándalo de las monjas benedictinas de San Plácido en Madrid⁴. Con un desarrollo coetáneo al del afianzamiento del culto heptangélico, estos episodios hacían un flaco favor a los esfuerzos de sus partidarios por eludir el estigma heterodoxo que, inevitablemente, salía a relucir. Y es que la apocrifidad de los nombres Uriel, Sealtiel, Jehudiel y Barachiel al no recogerse en las Sagradas Escrituras, los colocaba fuera de la ortodoxia, entendiendo esta desde la disconformidad con el dogma; aunque su ‘nivel de htereodoxia’ no fuera tan acusado como en los otros casos.

No analizaremos aquí los procesos madrileños del s. XVII, ya publicados hace años⁵; pero sí hemos de tenerlos en cuenta como el primer ataque censurante que la iconografía padece en España. Los dos procesos se dirigen a ejemplares pictóricos: el primero, en 1644, examina la denuncia contra una serie de lienzos en el taller del pintor ‘de tienda’ Francisco Barreda; y en 1658, un lienzo con la representación conjunta del Septenario perteneciente al hoy desaparecido Colegio de Doña María de Aragón. Se aportan calificaciones que oscilan desde una connivente permisividad hasta la más tajante prohibición, aunque todos coinciden en la poca pertinencia de ‘el dar nombres’. Las concesiones giran en torno al carácter ‘secreto y particular’ del culto, entendiendo en ello la aquiescencia con los monasterios de patronazgo real donde este se profesaba, y en torno a la sencillez y devoción de los feligreses, ‘por estar en estampas públicas y libros’. Es decir, se está aduciendo como argumento, en este último caso, la tradición, asentada sobre los escritos de Antonio Duca y los jesuitas; aunque no se olvida la rémora cabalística que lacra la nominación angélica. Sin embargo, el último de los pareceres, expedido por la Universidad de Salamanca, concluye la prohibición en base a su naturaleza supersticiosa, además de los nombres apócrifos, también de ‘los vestidos, colores, insignias, títulos’ y no solo de los cuatro no canónicos, sino de todos. En el caso de la evaluación de 1658, la ausencia de los nombres motiva una resolución favorable, no encontrando mayor problema en las ‘insignias’, aunque el documento está incompleto. Se desprende, pues, una actitud titubeante, consecuencia de la ambigüedad del culto que, más que heterodoxo, cabría considerar como ‘poco ortodoxo’.

El edicto de 1742: la prohibición del libro de Franco Villalba y de los nombres sobre las estatuas de Zaragoza

El edicto de 1742, espetaba: “... se prohíbe *in totum* un libro en octavo, cuyo título es: *Devota exercitación de los siete Angeles Custodios*, su autor el doctor D. Diego Franco de Villalba, presbítero, Oidor de la Real Audiencia de Zaragoza por contener proposiciones temerarias, incautas, peligrosas, ocasionadas a error o que puedan causar supersticiones y perniciosos engaños. Y asimismo mandamos, que de las estatuas colocadas en el altar de la

³ La prohibición, que venía a consolidar una tendencia iniciada con el Concilio Romano de 382, es motivada por el rezo de Albrecht, un sacerdote alemán que invocaba ocho nombres apócrifos (no de los ostentados por el Septenario.) Escardiel González Estévez, “Los Siete Arcángeles” (2014), 33-35.

⁴ Enrique Cordero de Ciria, “Arte e Inquisición en la España de los Austrias”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1997, LXX, 29-78.

⁵ Natividad Sánchez Esteban. “Pinturas en el Colegio de Doña María de Aragón: problemas inquisitoriales”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, II-4, 106-116.

nueva iglesia de la Escuela Pía de aquella ciudad de Zaragoza, a culto de los siete Arcángeles, se quiten y borren de los pies de dichas estatuas los nombres de Sealtiel, Vriel, Jehudiel, y Baraquiel, y de otra cualquier parte, donde se venerasen o representasen con estos nombres así en Altares, como Procesiones y otros actos de devoción por no reconocerse, no venerarse en la Santa Iglesia dichos nombres de Arcángeles que los de san Miguel, san Gabriel y san Rafael”⁶.

La dura resolución inquisitorial contra las iniciativas de orden escrito y visual de seguro apesadumbraron los últimos años de vida de tan (hasta entonces) intachable personaje. Diego Prudencio Franco de Villalba fue un importante jurista aragonés (¿? - 1749) que ostentó cargos como corregidor y oidor de la Real Audiencia de Zaragoza para, en su vejez, ordenarse sacerdote⁷. Publicó más de una docena de obras, fundamentalmente en materia de leyes, pero también tres de carácter religioso⁸. Entre estas, la obra que nos ocupa, sancionada en el edicto⁹. Su propósito es, según indica en el prólogo, promover la devoción a los Siete Santos Arcángeles (además de a los custodios), “muy enamorada, ardiente y reconocida en los tiernos cursantes de estas Pías Escuelas”¹⁰. Una institución con la que tiene establecido un fuerte vínculo¹¹. A lo mismo obedece su dedicación de un altar y capilla al Septenario en la nueva iglesia (sobre la que uno de los censores, el dominico fray Miguel Escribano -calificador del Santo Oficio, por cierto,- se encarga de recalcar, que han sido costeados por el jurista). No se nos aclara en tan parcas citas la tipología de las imágenes; es por el edicto que sabemos su carácter escultórico: se trata de estatuas, que ostentan al pie, sus nombres. Entendemos que lígneas, muy probablemente, en el marco de un retablo¹². Aunque el edicto solo ordenaba ‘quitar y borrar’ los cuatro nombres apócrifos, hoy no queda rastro de estatuas angélicas y resulta difícil establecer, ante la parquedad de las fuentes, si fueron removidas *ipso facto*, o desaparecerían a

⁶ Consultado el ejemplar del Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, vol. 678, 298.

⁷ Puede verse una reseña biográfica en Guillermo Vicente y Guerrero, *El jurista D. Diego Franco de Villalba* (Zaragoza: Instituto Aragonés de Ciencias Historiográficas, 1989). Nació en Belmonte, fue catedrático de la Universidad de Zaragoza y partidario de la causa borbónica, siendo propuesto para el corregimiento de Borja.

⁸ La primera es la biografía de una antepasada concepcionista *La heroína religiosa sor Inés de Jesús Franco* (Zaragoza: Francisco Revilla, 1733). La presencia de ángeles (más que en apariciones, en acompañamiento constante) es notoria, lo cual no hace más que demostrar un *leitmotiv* de la piedad monástica femenina de la época. No hay mención al Septenario, ni a nombres de ángeles apócrifos, algo que sí es habitual en otros casos, como en la correligionaria de la protagonista, la célebre madre Agreda, con quien sí comparte (sospechosamente) el don de la bilocación.

El año de antes de publicar el libro censurado, saca a la luz *Afectuosa gratulatoria relación y descripción del memorable, sumptuoso monumento, erigido por la generosa, y discreta piedad del ilustrísimo señor Don Tomás de Agüero, Arzobispo de Zaragoza, nuestro actual, vigilante, insigne prelado, para el magnífico, especioso Templo, Colegio, Seminario y Escuelas Pías...* (Zaragoza: Juan Malo, 1739), un opúsculo *in quarto*, que constituye, más que lo que el título indica, un elogio al arzobispo por apoyar la construcción del templo (1736-1739) y la empresa de la institución en una ciudad con problemas para escolarizar. Lejos de ofrecer un descripción tan siquiera sumaria, se limita a señalar las representaciones del patrono Santo Tomás de Aquino (en honor al arzobispo, claro) en la portada y en el ‘refulgente altar mayor’, y la ‘lámina’ de Nuestra Señora de la Portería (traída de Ávila por uno de los fundadores), colocada en una capilla (hoy continúa en el altar del lado de la epístola, a los pies). A ella dedica Franco Villalba gran atención por considerarla su salvación en el trance de unas agudas calenturas. Sin embargo, no hay mención alguna al Septenario (tampoco al resto de capillas, dos a cada lado, que hoy existen), por lo que hemos de entender que su altar debió ejecutarse entre este momento, 1739, y el año siguiente, cuando ya es mencionado en el libro.

⁹ Diego Franco Villalba, *Devota excitación para el incesante reconocimiento y continua gratitud, con que todos debemos corresponder y venerar a los Gloriosísimos Santos Angeles y especialmente a los Custodios, y sobre todo, a los Ecelso Inclitos Archangeles, Principes de los Angeles y del Empireo* (Zaragoza: Juan Malo, 1740).

¹⁰ Ibid. 2r-2v.

¹¹ Dionisio Cueva González. *Las Escuelas Pías de Aragón, 1767-1901* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1999), 88: “se manifestó acérrimamente defensor, devoto y bienhechor del Instituto, y alargó algunas limosnas para el sustento de los religiosos y fabricó a sus expensas una escuela”; 89 “dirigiendo la empresa estuvo permanentemente al frente”.

¹² Nos inclinamos ante esta hipótesis por constituir la tónica dominante para la configuración de los templos en la época, también, en el que nos ocupa (como evidencian los retablos conservados), y porque, además, las referencias a estos en Franco Villalba, *Afectuosa gratulatoria*, 27 y 72, nunca emplean el término ‘retablo’, sino ‘capilla o altar’.

posteriori. En cualquier caso, la dureza del edicto debió afectar a los implicados (arzobispo incluido), tanto que, posiblemente, motivaría una decisión que abogara por eliminar no solo los nombres, sino también las imágenes.

La encendida condena del edicto, tildando de ‘temerario’, entre otros adjetivos, el contenido de la obra, inducen a considerarla como una pieza perturbadora, cuanto menos; lo cual no deja de chocar ante la tan proba trayectoria de su autor. Espiguemos algunos datos a fin de poder calibrar la naturaleza de la obra y la razón de la condena.

Las aprobaciones son demandadas a dos carmelitas, probablemente, apelando al círculo de fray José de Urtesavel, cuya obra *Septenario angélico* había sido publicada, tan sólo seis años antes¹³. En cuanto a los dos censurantes, ambos no ocultan sus reparos para con los nombres, los cuales “puede ser que haga novedad a algunos”¹⁴, pero validan la tradición que los sostiene. El tercer capítulo, el dedicado a los ‘ínclitos y excelsos’ Siete, el más extenso, está precedido de breves disquisiciones en torno a los santos Ángeles en general y los Ángeles de la Guarda. En él pueden distinguirse dos partes que no están demarcadas como tal: una exposición sobre los Siete Ángeles que precede a la relación pormenorizada de cada uno de ellos con sus nombres, insignias y ministerios.

Llegada la hora de presentar los nombres echa mano del arsenal tradicional: Lapide, Suárez, Lanuza, Serrano, fray Feliciano de Sevilla, Urtesavel, Interián de Ayala, ...¹⁵, para argumentar que “hubo en lo antiguo su equivocación, pero ya en el común sentir y tácita aprobación de la Iglesia, no entiendo que haya dificultad en admitir o tolerar los nombres que se dan a los cuatro últimos”¹⁶. Con todo, el soporte fundamental lo ofrece Antonio Duca, cuyo *Himno*, afirma el autor haber “tomado de memoria en mi temprana edad”¹⁷. Significativo el dato pero nos quedamos sin saber más acerca de la causas de este aprendizaje que, no obstante, parece motivar toda la actividad de Franco Villalba en torno a los Siete Ángeles, la textual y la icónica. Para reforzar su postura da noticia también de varias imágenes de los Siete Ángeles que él conoce en España, añadiendo la del Oratorio de su propia casa, de la cual se apresta a añadir que es “aprobada por el ordinario”¹⁸. Ello, junto al altar que costea para la iglesia, ofrecen datos de notable interés para la evolución iconográfica en España, y para reforzar nuestra hipótesis sobre una mayor difusión del culto y la iconografía de lo que los escasos ejemplares existentes hoy apuntan a considerar.

¿Qué fue lo que turbó tanto al Santo Oficio en esta obra para determinar su prohibición? El texto no hace más que compilar lo ya aportado por diversos autores, desde Antonio Duca y los jesuitas italianos del *Cinquecento* hasta los coetáneos españoles (ninguno prohibido, por cierto), sin ofrecer, prácticamente una sola idea de su propia cosecha. Quizá, la implicación del

¹³ Fray José Urtesavel, *Septenario angélico, en que se da noticia de siete excelentísimos angeles de quienes dice el euangelista San Juan, que asisten en la presencia del Trono de Dios, se explican sus Excelencias, y su Patrocinio en la hora de la muerte, con siete Oraciones, en las cuales, se pide a Dios, que por la intercession de estos siete Angeles, nos libre su Divina Magestad de los siete pecados capitales* (Pamplona: Jose Joachin Martinez, 1734).

¹⁴ Franco Villalba, *Devota excitación*, Censura y Aprobación del padre fray Paterno Salvador Gilaberte, s/p.

¹⁵ Para el análisis pormenorizado de todos estos autores, véase Escardiel González Estévez, “Los Siete Arcángeles”, (2014).

¹⁶ Franco Villalba, *Devota excitación*, 78-79. No obstante, declara sujetarse “a examen crítico de los teólogos”, pero, sin claudicar, “aunque explico graves autores, antiguos y modernísimos en su apoyo”.

¹⁷ Ibid., p. 88.

¹⁸ Ibid., 83-86. Menciona dos altares en sendos templos en Calatayud, el de los jesuitas, y el de N. S. de la Peña; un ‘juego de cuadros, que vulgarmente llaman de Roma’ en un oratorio privado, el de los Marqueses de Cañizar y Sanfelices (considérese este perfil privado de la devoción); y, por último, su presencia en la Semana Santa de Alcañiz, donde siete niños visten como tales, con los correspondientes siete nombres en una ‘cartelilla’.

arzobispo Tomás de Agüero en el asunto (él es quién costea el templo escolapio, y permite su culminación en solo tres años, como el propio Villalba se encarga de ensalzar), torna inadmisibles la presencia de las efigies, aún con los nombres eliminados. Sea como fuere, esta de 1742 inaugura una racha de prohibiciones del culto en años sucesivos, retomando la senda de los procesos inquisitoriales del siglo anterior a las series pictóricas madrileñas. Otro edicto en 1745 prohíbe dos textos¹⁹ que parecen no haber llegado a nuestros días, demostrando con ello la eficacia del aparato represor; mientras que el de 1747 dictaminaba como libro prohibido la segunda edición de la gran obra heptangélica, la del jesuita Andrés Serrano, y confirmaba la prohibición de cualquier ‘papel, estampa y estatuas’ que llevaran los nombres de los ángeles no reconocidos²⁰. Ese catálogo de heterodoxia que constituyeron los índices inquisitoriales, ratificarán lo expresado con anterioridad en los edictos. Así, tenemos que tanto en el índice de 1790 como en el de 1873²¹, aparecerán recogidas las cinco obras: las dos desaparecidas de fray Juan de los Ángeles y fray Juan Escribano, las de D. F. Villalba, Urtesavel y la edición de 1707 de Serrano.

Los efectos de las prohibiciones sobre la iconografía y su representación en la retablística española

No podemos saber hasta qué punto estos dictámenes consiguieron destruir ejemplos retablísticos anteriores (u otras tipologías artísticas), pero sí hemos de entender que se cercenó su desarrollo a futuro. Si bien, nos inclinamos a pensar que no debía existir para entonces un corpus considerable en el rubro, tanto porque se carecía de una tradición italiana previa (algo quizá determinado por el origen de la iconografía, recordemos, una pintura mural), como por las advertencias que los procesos inquisitoriales de la centuria anterior significaban (los cuales afectaban a ejemplares pictóricos). A la hora de efigiar a los arcángeles, la retablística no parecía resultar la opción más apropiada.

Las disposiciones inquisitoriales influyeron en el menoscabo de la iconografía y, por ende, del culto, afectando mayormente a un soporte como el retablo, cuya naturaleza lo enfocaba más hacia una devoción de tipo público en los templos. Su mayor ‘visibilidad’ determinaba que quedara expuesto; contrariamente a lo que sucedía con la pintura o, especialmente, las estampas, que por su tamaño podían pasar desapercibidas, o, incluso, ser ocultadas. Así también, las pinturas murales en las alturas de los templos quedaban lejos del ojo censurante, (pero igualmente, del ojo devoto). En ello parece residir la causa de que hoy solo existan en España dos ejemplos de retablos que acogen la iconografía heptangélica. Ambos

¹⁹ Consultado el ejemplar del Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición, Edictos, vol. I, fol. 46: “También mandamos que del libro impreso en Granada en la imprenta de la Santísima Trinidad el año de 1735 con el título de *Exercicios Santos y muy importantes para el provecho de las almas*, por el padre fray Juan de los Ángeles, predicador apostólico, del orden de N. P. San Francisco, se borre y quite toda la *Semana Angélica de los Siete Príncipes del Cielo* que empieza desde el folio 284 hasta el 296 por usar su autor en ella de los nombres de *Uriel* y otros cuya expresión tenemos antes prohibida por nuestro Edicto del año 1742. Por el mismo motivo prohibimos *in totum* un librito impreso en Murcia por Joseph Díaz Cayuelas, el año de 1730, cuyo título es: *Semana Angélica en el trato de los siete príncipes de los Ángeles, validos del Rey del Cielo, ofrecida a todos por el padre fray Juan Escribano, predicador general, menor hijo de aquel ángel tan señalado con las señales de Dios, vivo San Francisco*”.

²⁰ Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar: para todos los reinos y señoríos del Católico rey de las Españas, el Señor Don Carlos IV. Contiene en resumen todos los Libros puestos en el Índice expurgatorio del año 1747, y en los edictos posteriores, hasta fin de Diciembre de 1789. Formado y arreglado con toda claridad y diligencia, por mandato del Excmo. Sr. D. Agustín Rubín de Cevallos, Inquisidor General, y Señores del Supremo Consejo de la Santa General Inquisición: impreso de su orden, con arreglo al Exemplar visto y aprobado por dicho Supremo Consejo (Madrid: Don Antonio de Sancha, 1790), 249.

²¹ León Carbonero y Sol, índice de los libros prohibidos por el Santo Oficio de la Inquisición Española desde su primer decreto hasta el último, que espidió en 29 de mayo de 1872 (Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1873).

se fechan en los años inmediatamente anteriores a la publicación del edicto. Un año antes, en 1741, se culmina el retablo mayor para la iglesia de san Miguel de Murcia (**Fig. 1**), para el que el laureado Francisco Salzillo ejecuta los seis arcángeles que habrían de acompañar la talla del patrono, realizada una veintena de años antes por su padre, Nicolás²². Las tallas, de una enorme calidad, interesan aquí por la claridad identificativa que le confieren sus atributos, no necesitando de cartelas. Los canónicos configuran el triángulo inferior, mientras que Uriel y Sealtiel se sitúan a ambos lados en los extremos, y Barachiel y Jehudiel lo hacen sobre el ático, flanqueando a la alegoría de la Fe²³. Bien distinto es el otro caso: un pequeño retablo lateral de la iglesia perteneciente al convento agustino de Jesús Nazareno, en la localidad gaditana de Chiclana de la Frontera, fechado hacia 1737²⁴ (**Fig. 2**). Aquí los Siete aparecen sobre lienzos en torno a la silueta del arcosolio con el san Miguel en el centro del ático a mayor tamaño; pero ya no es este el protagonista, sino que el grupo está aquí rodeando una hornacina, cuyo actual huésped es una talla moderna; desvirtuando así el programa iconográfico original. La disposición no agrupa a la tríada canónica aquí, ya que flanqueando a Miguel quienes se encuentran, sobre el ático, son Barachiel y Sealtiel, y sobre la mesa, Sealtiel y Uriel, quedando los canónicos al centro. En este caso, los arcángeles portan, además de los atributos, unas cartelas con citas latinas referentes a su oficio; que, curiosamente, no se ajustan a ninguna de las tradiciones existentes.



Fig. 1 (izq0.) y 2 (der.) - Retablo mayor, Murcia, templo de San Miguel, 1741, Nicolás y Francisco;
Retablo lateral, Chiclana de la Frontera (Cádiz), templo del Convento de Jesús Nazareno, 1737.
(Fotografías de la autora)

²² Concepción de la Peña Velasco, “Un retablo de arcángeles en el Barroco español”, en *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte*, ed. Concepción de la Peña Velasco et al. (Murcia: Universidad de Murcia, 2012), 338-340, 387-414. En colaboración con el tracista y entallador Francisco Perales, firma Francisco Salzillo las seis esculturas de arcángeles y la de la Fe.

²³ Ibid., Esta circunstancia ha llevado a muchos historiadores a identificarlos erróneamente con las otras virtudes que suelen acompañar a la Fe, errando en la interpretación.

²⁴ Juan Alonso de la Sierra et al. *Guía artística de Cádiz y su provincia* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2005), II, 17.

La difusión de la iconografía en el retablo novohispano y la laxitud inquisitorial

Los anteriores edictos alcanzaron suelo mexicano, como atestigua su presencia en el Archivo General de la Nación, originando una extensa calificación en 1777, de autor anónimo²⁵. Este organiza su *excursus* en torno a dos puntos ‘controvertibles’: el número y los nombres. El primero se salva sin problemas en virtud de las menciones escrituarias, mientras el segundo, el más extenso, se centra, fundamentalmente en sostener la validez de Uriel, para el que reconoce “mucho más a su favor, frente a los otros tres” apócrifos.

Para estos, ‘sin ese numeroso y poderoso séquito y autoridad entre los Padres’, esgrime el argumento de varias autoridades basado en que los nombres se adjudicaron en razón de su ministerio, especificando que si “la persona a la que se tributa el culto es real, nada importa el nombre”, tal como ocurre con las reliquias de los santos “que se hallan sin nombre propio y para exponerlos a la pública veneración les ponen nombres supuestos y significativos de alguna virtud”²⁶.

Concluye, una vez realizada la defensa: “En realidad no me parece, que hay estorbo alguno por parte de la Religión, y de la pureza y santidad de su culto en que siendo ciertas como son las personas de aquellos ángeles (...) inventaran los fieles, que creen estos sagrados pasajes algunos nombres hebreos, griegos, latinos, o de otras lenguas, alusivos a estas mismas apariciones, y a los ministerios que en ellas ejercieron, ni encuentro razón porque deba ser proscrita y condenada esta piadosa onomatopeya (...) que absurdo ni embarazo puede haber, en que se inventen en estos mismos ángeles unos nombres, que sean por sí significativos en el uno de aquella bendición, en el otro de aquella lucha, y así de los demás. No serán verisímiles, y alusivos a sucesos verdaderos y devotamente adoptados, para significar estos mismos por la piedad de los fieles (...) Pero además de que supongo como debo que los tres nombres de Sealtiel, Jehudiel y Barachiel, los inventarían algunos fieles peritos en la lengua hebrea y que por consecuencia eran justamente alusivos para dar la idea y verdadero significado de aquellos sagrados sucesos; como los nombres son significativos *ad placitum* de los hombres, que los inventan y acomodan, una vez que los aplicaron en este sentido a aquellos príncipes, aunque no fuera rigurosa y exacta su significación, no hallo motivo para que sean repelidos, después que los admitió así, y con ese mismo significado la piedad de los fieles”²⁷.

Reconoce, no obstante, la disyuntiva que se le había planteado al elaborar este informe por diferir su parecer del Edicto, aunque señala que conoce a dos calificadores a los que también causó ‘sorpresa y admiración’. Pero no tiene empacho en concluir que no existe ‘la menor cosa que desdiga la pureza de la doctrina’, y reclama hasta en tres ocasiones que tenga “cabida el disimulo del santo Tribunal”; recomendando que “se busque algún soslayo para eximirlo o disimular la prohibición”²⁸.

Esta postura, que contrasta sobremanera con la mantenida en la metrópoli, venía a refrendar otro parecer del siglo anterior, emitido a tenor de una denuncia realizada en Manila por el altar que tenían los Siete Príncipes en la iglesia de Santiago extramuros. En 1696, fray José Sánchez redacta un informe, mostrándose casi tan contundente como el calificador de

²⁵ Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, vol. 916, exp. 11, fols. 257r-289v. El documento no indica que la calificación se deba a alguna denuncia, si bien, al final del mismo, el autor emite otro parecer en cuanto al libro del dominico fray Jaime Barón, *La Religiosa enseñada y entretenida* (Zaragoza, Pedro Ximénez, 1727), por contener los nombres de Uriel y Sealtiel, los dos ángeles que instruyen a la protagonista. El autor figura como uno de los censores en el libro de Franco Villalba. ¿Podría haber influido sobre el jurista aragonés, teniendo en cuanto que esta obra es trece años anterior?

²⁶ Ibid., fols. 274v-276v.

²⁷ Ibid., fols. 281v-282r.

²⁸ Ibid., fols. 283v-284r.

1777. Júzguese el tenor: “aunque la silla apostólica no haya concedido a este número septenario de Ángeles, el culto especial de rezo y misa, como lo tienen los tres, siendo angélicos espíritus se les debe la reverencia y culto que como a tales les manda la Iglesia dar, y por razón de el pueden colocarse sus imágenes en altar en cualquiera parte del orbe, ofrecer a Dios sacrificio en su memoria, como de cualquiera santo canonizado”²⁹.

Con semejante respaldo por parte de los propios calificadores no extraña el amplio desarrollo del que gozó la iconografía en el virreinato desde el s. XVII, como evidencia su preponderante ubicación, enseñoreando los principales escenarios del poder religioso: los programas del genial Cristóbal de Villalpando en las catedrales de México, Puebla y Guadalajara hacia el último tercio de la centuria, por citar los ejemplos más señeros. Si esta fue la inauguración de la iconografía en Nueva España, fue, sin duda, una de postín, pero tardía (sobre todo, teniendo en cuenta su muy anterior presencia en el virreinato peruano, donde existen, al menos, desde, el primer cuarto de siglo). Debió existir un desarrollo previo, como el retablo de San Miguel Achiutla (Oaxaca; **Fig. 3**) sugiere, pero lo que es incuestionable es su ‘boom’ en el s. XVIII³⁰. Y en ello, la retablística jugará un rol capital, visibilizando un culto problemático en la metrópoli, pero entusiastamente acogido en Nueva España.



Fig. 3 - Retablo de los Siete Príncipes, San Miguel Achiutla (Oaxaca), templo del Convento de San Miguel, fines del s. XVIII.
(Fotografía de la autora)

²⁹ Archivo General de la Nación de México, Ramo Inquisición, vol. 534, expediente s.n., fols. 466r-467r. Véase: Ramón Aguilera Murguía y Xóchitl Martínez Barbosa: “Libros, inquisición y devoción”, en *Inquisición novohispana*, ed. Noemí Quezada *et al.* (México D.F.: UNAM, 2000), 367-368.

³⁰ Escardiel González Estévez. “Los Siete Arcángeles” (2014), 423-429. En nuestros cálculos estadísticos, elaborados a partir de un corpus visual de ciento treinta y una obras, Nueva España se erige como el epicentro del cultivo de la iconografía en el s. XVIII, superando ampliamente los enclaves originarios italianos y los focos peninsulares, además de a cualquier otro punto americano.



Fig. 4 - Retablo de San Miguel, Tlaxcala, Catedral comienzos del s. XVIII. (Fotografía de la autora)

Aunque en el corpus novohispano (así como en el general) la técnica más ampliamente elegida para representar a los Siete Arcángeles es la pictórica (ya sobre lienzo, ya sobre muro), la retablística constituye en el virreinato un conjunto de relevancia por su desarrollo cuantitativo, y prácticamente único, si exceptuamos los dos ejemplares de España (tres, con el zaragozano prohibido). Tampoco existen casos en el virreinato peruano (donde, en cualquier caso, la iconografía tiene mucho menor desarrollo). Los retablos acogen la gran mayoría de las figuras tridimensionales de los arcángeles que son, casi en su totalidad, en madera policromada, excepto el caso de la portada interior en el templo carmelita de San Luis Potosí, donde se emplea la piedra labrada. No obstante, también se usa la yesería para las portadas de los templos o relieves en la decoración arquitectónica, como en los templos de San Jerónimo de Aljojuca (Puebla) o el célebre de Ocotlán.

Constreñidos por imperativos editoriales, resulta de todo punto imposible tratar de forma individualizada, ni aun sumariamente, cada uno de los veinte y dos retablos con las representaciones de los Siete Arcángeles que hoy se conservan en México (y Honduras). Por ello, únicamente nos queda señalar aquí algunas conclusiones extraídas a partir del análisis estadístico del corpus visual³¹.

³¹ Ofrecemos aquí la relación de los veinte y dos retablos, dirigiendo para una mayor profundización a nuestra tesis, donde se encuentran, además de las fichas sobre cada uno, referencias bibliográficas e imágenes. La lógica de enumeración se establece en el siguiente orden: retablo, templo, población y estado actual, eludiendo estos sustantivos para evitar la reiteración: San Miguel, Catedral, Tlaxcala (**Fig. 4**); Los Siete Príncipes, San Miguel, Achiutla (Oaxaca); Portada de los Siete Príncipes, El Carmen, San Luis Potosí; Los Siete Príncipes, Los Siete Príncipes, Oaxaca; La Dolorosa, Santiago, Tecali de Herrera (Puebla; **Fig. 5**); La Dolorosa, San Juan Evangelista, Acatzingo (Puebla); Virgen de la Fuente, Regina Coeli, Ciudad de México; Retablo mayor, Santa María, Acuecomac (Puebla); Retablo mayor, Catedral, Tegucigalpa; N. S. de la Luz, Santo Domingo, Zacatecas; N. S. de la Luz, Santiago, Santiago Teotongo, (Oaxaca); N. S. del Rosario, Inmaculada, Zacualpan de Amilpas (Morelos); la Guadalupeana, San Cayetano, La Valenciana (Guanajuato); N. S. de la Candelaria, Capilla de la Hacienda El

Existe una evidente aglutinación en torno al centro del territorio. La región de Puebla-Tlaxcala destaca cuantitativamente con ocho ejemplares; a los que se unen uno en Zacualpan (Morelos), otro en La Valenciana (Guanajuato), y otro en Taxco (actual estado de Guerrero). El otro foco se sitúa en Oaxaca, con cuatro retablos; mientras que encontramos también en zonas periféricas otros cuatro: Zacatecas, S. Luis Potosí y en el actual estado de Coahuila (en la población de Parras de la Fuente), para la zona septentrional; y uno en Jalisco (Hacienda El Cabezón, en la localidad de Ameca). A ello hemos de sumar el excepcional de la catedral de Tegucigalpa que, aunque hoy Honduras, formaba parte del mismo virreinato. Resulta, por tanto, palmaria la relevancia de Puebla-Tlaxcala y Oaxaca en la proliferación de la iconografía y, por ende, del culto (tesis reforzada por la existencia de otras obras, estas pictóricas).

Todos vienen a fecharse en el s. XVIII (algo más hacia su segunda mitad), salvo dos ejemplares que lo hacen en la centuria anterior: el retablo de Villa Díaz Ordaz (Oaxaca) y el de la catedral de Tlaxcala; impidiendo así apuntar la preponderancia cronológica de un foco sobre otro. Por su parte, las figuras arcangélicas de Ameca (Jalisco) cierran el conjunto con la tardía fecha de 1864 (el retablo es, no obstante, anterior). Más del setenta por ciento de los ejemplares son bultos en madera tallada, policromada y estofada, a lo que se suma la piedra de S. Luis Potosí y solo seis optan por pinturas sobre lienzo.

En lo que respecta a la codificación iconográfica, la imbricación con lo mariológico descuella, tanto sobre la representación única del conjunto septenario de ángeles, como en la relación con otros elementos. El primer caso, si bien, gravitando en torno a un siempre protagónico san Miguel, solo se produce en dos ocasiones: el retablo de la catedral tlaxcalteca y el de Achiutla; precisamente, los dos más tempranos, y los únicos que se fechan antes del s. XVIII. Esto indicaría un primer estadio del desarrollo iconográfico en solitario, frente a una evolución claramente tendente hacia la relación con la virgen. Existen varias advocaciones, desde las vinculadas con la metrópoli como el Pilar (dos) o la segoviana virgen de la Fuente; la siciliana de la Luz (dos, también); a otras más ‘ecuménicas’, como la Dolorosa, la Inmaculada (ambas en dos ocasiones), el Rosario o la Candelaria. La Guadalupana solo aparece en el retablo de La Valenciana. Por su parte, entre los otros elementos que traban relación con el Septenario encontramos a los Cinco Señores, en el majestuoso retablo de la capilla catedralicia de México, firmado por Manuel de Nava; la Cruz, en el templo tlaxcalteca de tal advocación; y San José, que además de en el caso relevante de S. Francisco Ixtacamaxtitlán (Puebla), también aparece secundariamente en otros tres casos.

Conclusión

El contraste entre los procesos madrileños y los novohispanos, así como la diametral oposición entre el desarrollo retablístico de la iconografía en sendos territorios ejemplifica claramente la afirmación de Almonia Montalvo: “Si se compara con la incasable y vigorosa actividad de la Inquisición española, no hay duda de que el Santo Oficio actuó en América

Cabezón, Ameca (Jalisco); retablo sin dedicación conocida, Santa Isabel, Santa Isabel Tepetzala (Puebla), N. S. del Pilar, Guadalupe, Parras de la Fuente (Coahuila de Zaragoza); N. S. del Pilar, Santa Prisca, Taxco (Guerrero); S. Trinidad, S. Domingo, Villa Díaz Ordaz (Oaxaca); retablo mayor, Santa Cruz, Tlaxcala; Los Arcángeles, capilla de los Ángeles, Catedral, Ciudad de México; San José, S. Francisco, S. Francisco Ixtacamaxtitlán (Puebla); retablo mayor, Santa Inés, Zacatelco (Puebla).

tardía y benévola³². Aunque se conocieron los edictos inquisitoriales prohibiendo las obras heptangélicas, como revela su existencia en el Archivo General de la Nación, estos no fueron acatados y las delaciones inspiradas por la conciencia de la heterodoxia de los nombres fueron atajadas de forma rotunda, sin atisbo de veredicto en contra. Así, el desarrollo de la iconografía en Nueva España no acusó las cortapisas inquisitoriales, como tampoco acusó el virreinato una actividad firme del Santo Oficio de forma genérica. Eran otros los problemas en materia inquisitorial que preocupaban en el Nuevo Mundo. La rigurosidad teológica era una minucia frente a la pervivencia de idolatrías, el erasmismo de la primera evangelización, o, más tarde, las tendencias alumbradas de la floreciente beatería novohispana y la amenaza perenne de la difusión de ideas protestantes. Por otra parte, en cuanto a las imágenes, la preocupación fundamental fue desde el primer concilio, al igual que en la península, la cuestión del decoro.

Así pues, cabe entender que la laxitud de la censura en las Indias respaldó el amplio desarrollo de la iconografía de los Siete Arcángeles, pero no fue lo único. Como exponemos en nuestra tesis, el sólido apoyo del clero, alentador de esta laxitud, y la tradición en las nuevas tierras, que se remontaba a los tiempos de la evangelización en el seno jesuita, se aliaron para allanar el camino a la iconografía en el Nuevo Mundo; tanto que no tuvieron embarazo alguno en efigiarlos repetidamente sobre el soporte más explícito y majestuoso de la devoción pública: el retablo.



Fig. 5 - Retablo Mayor, Tecali de Herrera (Puebla), Templo de Santiago Apóstol, último tercio del s. XVIII. (Fotografía de la autora).

³² José Almoina Montalvo. *Rumbos heterodoxos en México*, (Ciudad Trujillo: Montalvo, 1947), 19. Vid., Solange Alberro. "El Santo Oficio de la Inquisición en la América colonial", en Marcello Carmagnani *et al.* *Para una historia de América*, (México: El Colegio de México, 1999), II, 266-285.

Tota pulchra es Maria: os artifícios da linguagem logo-icónica na representação imaculista do Barroco Iberoamericano e o retábulo da Misericórdia de Anadia

Filipa Araújo¹



Diante da pintura imaculista que coroa o espaço sagrado da capela de Santa Ana, no edifício da Casa-Museu Luciano de Castro², torna-se mais evidente o sentido das palavras que definem o retábulo barroco como um discurso³. Atentando nos detalhes simbólicos do conjunto retabular, o observador não pode deixar de interpretar o composto artístico como um reflexo demonstrativo das tensões que se debatiam no corpo social da época da sua construção.

Importa, porém, notar que a história do altar começou a desenhar-se muito antes de nascer o pequeno templo que o acolhe (**Fig. 1**). A capela integra o núcleo museológico tutelado pela Santa Casa da Misericórdia de Anadia, atualmente sediada no Palacete onde viveu José Luciano de Castro (1834-1914), líder do Partido Progressista que exerceu por diversas vezes o cargo de Presidente do Conselho de Ministros no período da monarquia liberal⁴. Na verdade, o palácio foi construído em 1860 por Alexandre Ferreira de Seabra (1818-1891), advogado e autor do primeiro Código do Processo Civil Português. Nele viveu Luciano de Castro, casado com a filha do proprietário, colocando o edifício no palco central da sua vida política e familiar, ao longo dos conturbados anos da mudança de regime.

¹ Doutora em Literatura Comparada e Investigadora do CIEC/Universidade de Coimbra.

² Cumpre agradecer à Santa Casa da Misericórdia de Anadia, em particular ao Senhor João Marques, a colaboração prestada durante a realização deste trabalho, permitindo a reprodução de imagens e o acesso privilegiado às informações disponíveis sobre a capela.

³ Veja-se a definição de Pimentel (2002: 239): “conjunto de signos e imagens, destinados a transmitir uma mensagem, que encontra veículo adequado na arquitectura dos altares justamente num período em que a sociedade se habitua a sublimar nas coisas da religião a própria expressão da vida colectiva”.

⁴ A casa-museu foi doada à instituição por determinação testamentária de D. Júlia Seabra de Castro, filha do notável estadista, perpetuando a memória do benemérito que interveio na fundação da irmandade. Sobre a história da Santa Casa da Misericórdia de Anadia, veja-se o estudo de Alegre (2008).



Fig. 1 - Vista geral da Capela de Santa Ana (Santa Casa da Misericórdia de Anadia), retábulo do séc. XVII?, autor desconhecido.
(Fotografia da autora)

Nessa época não existia ainda a capela, cuja primeira pedra só viria a ser lançada a 17 de março de 1945, a mando da benemérita D. Júlia Seabra de Castro. No interior do palacete, havia um pequeno oratório para uso da família, mas a intenção da herdeira era doar o espaço para nele poder ser acolhido um asilo assistencial, pelo que lhe pareceu conveniente construir um local em que os futuros utentes pudessem, com maior facilidade, aceder aos confortos religiosos da alma. Cumprindo a vontade da doadora, a Santa Casa da Misericórdia assumiu o encargo das obras e adquiriu parte da talha do altar-mor, que foi colocada por um artífice local, conhecido como António Diabo⁵.

Contrariando o plano inicial⁶, a capela do palacete exhibe no seu altar um raro exemplar de iconografia mariana, encaixado numa moldura de talha dourada tipicamente barroca. Na ausência de informações sobre a proveniência do conjunto, cumpre, pois, atentar nas suas características estilísticas para propor uma interpretação do seu significado artístico. Trata-se, claramente, de uma composição reveladora da evolução semântica do retábulo português, que, na sequência das diretivas pós-tridentinas, desempenhou o papel de suporte e enquadramento da imagem, com o intuito de atrair a atenção dos crentes (Alves, 1986: 45).

⁵ Falecida a 11 de março de 1947, a filha de Luciano de Castro já não presenciou a benção do pequeno templo, erigido à esquerda do alçado principal. No dia do primeiro aniversário da morte de D. Júlia, o pároco da freguesia de Arcos sagrou a capela mas esta só mais tarde veio a cumprir a finalidade prevista, servindo os idosos do lar de terceira idade instalado nos terrenos do palacete. Veja-se a notícia publicada no *Jornal de Notícias*, a 13 de março de 1948 (página da Bairrada). De acordo com alguns apontamentos guardados no arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Anadia, a empreitada foi entregue a Luiz de Matos, sendo o madeiramento encomendado a Pinto de Aguiar e a Amaro da Moita. Não foi possível colher elementos concretos sobre a eventualidade de o retábulo de Anadia não ser contemporâneo da pintura imaculista nele inserida; contudo, a sobreposição da moldura em determinadas zonas limítrofes da imagem pintada sugere uma adaptação imperfeita.

⁶ A invocação de Santa Ana parece ter sido determinada pela mentora do singelo templo e talvez esteja relacionada com esse desiderato a imagem setecentista da avó de Cristo, esculpida em madeira estofada e policromada, que hoje pertence ao espólio do Museu.



Fig. 2 - Retábulo da Capela de Santa Ana (Santa Casa da Misericórdia de Anadia), séc. XVII?, autor desconhecido (Fotografia da autora).

De facto, a difusão da talha dourada no nosso país ganhou particular relevância no último terço do século XVII⁷, sendo possível identificar alguns traços distintivos em relação aos modelos do país vizinho, numa atitude de emancipação que espelha o momento político contemporâneo (González, 1987: 335-338). Nesta perspetiva, importa destacar alguns elementos do conjunto selecionado para ornamentar o espaço mais nobre da capela de Anadia, porque ostenta algumas características arquitetónicas que permitem sugerir uma datação aproximada para a sua construção (**Fig. 2**). Focando a atenção nas colunas salomónicas, cumpre lembrar que esta tipologia ganhou popularidade em Portugal a partir de 1670, talvez por intermédio da cultura espanhola, mas sem ser totalmente improvável a retoma de contactos diretos com a Itália na sequência da normalização das relações com a Santa Sé (Smith, 1963: 88).

Adaptando o modelo do famoso baldaquino de Bernini, os artistas nacionais criaram uma marca de identidade autóctone, ao aplicar colunas torsas com seis ou sete espiras, cujo fuste é totalmente revestido por cachos de uvas, parras e aves, como se pode observar no altar sob escopo. Tendo em conta que o Barroco aposta na criatividade dos cenários simbólicos com criatividade, estas estruturas não podem ser encaradas como meros artifícios decorativos, uma vez que representam a ascensão da alma, ilustrando o percurso ascendente desde a base,

⁷ Promoveu-se, então, a valorização da iconografia nos altares e, por isso, “o retábulo não se reduz à funcionalidade de resguardar as imagens, é portador de uma morfologia estrutural e decorativa com grande valor expressivo e narrativo, envergando o estatuto de ‘livro’ de mensagens bíblicas aberto à interpretação da assistência” (Eusébio, 2002: 38). Segundo o autor da primeira tentativa de sistematização cronológica das tipologias retabulares em Portugal, o uso dos magníficos retábulos de talha dourada divulgou-se no território nacional por influência alemã e flamenga, através da Espanha (Bazin, 1953: 4). Para conhecer melhor as especificidades do uso da talha dourada no âmbito da arte barroca, veja-se a síntese de Serrão (2007).

radicada na esfera mundana, ao capitel, no plano superior⁸. Simultaneamente, as colunas corporizam a firmeza dos valores católicos e as espiras ornadas com uvas, flores e seres alados aludem aos ciclos da vida, constituindo ícones da fertilidade, do sacrifício e da fugacidade da existência terrena (Eusébio, 2002: 47)⁹.

No retábulo do palacete em que viveu Luciano de Castro, tornam-se também visíveis outras características específicas da arte retabular no nosso país, como o remate de arquivolta, que muitas vezes surge repetido em arcos concêntricos, dispostos em torno do camarim central¹⁰. Os detalhes do ático, por sua vez, reproduzem copiosamente motivos fitomórficos¹¹ e romãs, um ícone de profícua tradição bíblica que se distingue pela particularidade de conservar como coroa a própria flor, simbolicamente associada à perfeição divina (Barreira, 1622: 152-157). Este fruto representa a conformidade e a união, podendo ser interpretado como uma metáfora da necessária concórdia no seio da Igreja (Barreira, 1622: 144-151). Na parte central do ático, ressalta a presença de um escudo com um lírio gravado, suportado por dois anjos. Considerando o facto de esta secção do retábulo ser frequentemente reservada para colocar o brasão do responsável pela encomenda da obra, levanta-se a hipótese de se tratar de uma construção patrocinada pela Ordem da Imaculada Conceição¹². Por outro lado, a inclusão deste pormenor iconográfico pode justificar-se pela intenção de repetir enfaticamente um dos ícones imaculistas representados na pintura central, como adiante se explicará¹³.

Além disso, convém sublinhar que o composto retabular da capela de Santa Ana incorpora o sacrário no embasamento, ao nível do banco, fazendo eco das orientações pós-tridentinas que apelavam à integração desse elemento no núcleo central do altar-mor¹⁴. O exemplar de Anadia, tal como se apresenta hoje, opta por uma planta plana, de corpo único e de um só tramo, seguindo uma tipologia que obteve um enorme sucesso no século XVII, porque facilitava a concentração dos fiéis num composto devocional monotemático (Lameira, 2005: 31). No lugar da tribuna, surge uma pintura a óleo sobre madeira, invocando a Imaculada Conceição de Nossa Senhora, que aparece como pólo aglutinador dos elementos simbólicos já aludidos. Refletidos na imagem maternal da Virgem, o paradigma virtuoso do lírio, o apelo à concórdia transmitido pela romã e a mensagem ascética veiculada pelas colunas berninianas

⁸ “No interior de uma floresta delirante de acantos, pânpanos, fénixes e anjinhos fazendo a colheita eucarística, encena-se o triunfo do dogma fundamental, num ambiente sui generis, emotivo e dramático, que constitui uma das criações mais originais da arte portuguesa” (Pimentel, 2002: 245).

⁹ De acordo com o *Tratado de significação das Plantas*, as flores representam a esperança e a videira corresponde ao hieróglifo da alegria (Barreira, 1622: 17-26 e 183-189).

¹⁰ Veja-se, entre outros, Lameira, 2005: 94-98.

¹¹ De acordo com a interpretação que o tratado de símbolos publicado pelo frade português propõe para as passagens das Sagradas Escrituras alusivas às folhas, estas devem ser entendidas como metáfora das palavras de Deus, podendo também significar as vicissitudes humanas (Barreira, 1622: 38-46).

¹² Fundada em Toledo por Santa Beatriz da Silva, a congregação religiosa imaculista foi aprovada pelo Papa Inocêncio VIII, no dia 30 de Abril de 1489, tendo adotado a regra de S. Bento e, mais tarde, a de Santa Clara. Em 1511, foi aprovada uma regra própria e passou a ser oficial a designação de Ordem da Imaculada Conceição. Sobre este assunto, veja-se a obra coordenada por D. José Alves (2013).

¹³ Segundo Barreira (1622: 386-396), o lírio representa a pureza e a açucena (lírio cessem) simboliza as saudades e, em particular, a virgindade de Maria.

¹⁴ Na senda dessa diretiva, começaram a surgir criações cada vez mais monumentais, fomentando a valorização decorativa desse elemento a que se assistiu na passagem para o século XVIII. Dada a sua importância estética e litúrgica na vivência religiosa da sociedade do Antigo Regime, os retábulos desempenharam o papel de protagonistas no teatro da evangelização, porque constituíam um dos principais elementos de persuasão e de envolvimento sensorial dos fiéis que entravam nos templos (Lameira, 2005: 7). Assim se percebe a crescente complexificação dos recursos utilizados, sobretudo a partir da centúria de Seiscentos, quando passou a ser comum a conjugação das mais diversificadas técnicas artísticas, complementando a talha dourada com azulejos, mármore, embutidos, estuques, pinturas e esculturas.

ganham um efeito ampliado. De acordo com esta perspetiva holística, torna-se evidente que, na complexa morfologia dos retábulos barrocos, “a estrutura e o figurino decorativo constituem um versátil suporte propagandístico dos preceitos dogmáticos que a Igreja pretendia universalizar” (Eusébio, 2002: 52).

Aceitando como data aproximada para a construção deste conjunto retabular as últimas décadas de Seiscentos, em conformidade com as características arquitetónicas já elencadas, a eleição da iconografia imaculista reveste-se de particular significado histórico e litúrgico. A forte expressão que o culto mariano conheceu desde os tempos mais remotos da Cristandade foi muito visível em Portugal, tendo-se desenvolvido uma riquíssima iconografia intrinsecamente ligada a este movimento devocional, no contexto da qual deve ser enquadrado o retábulo em estudo¹⁵.

A inscrição latina, a figura feminina com os pés sobre um monstro de sete cabeças e os símbolos que a circundam não deixam dúvidas de que o espetador tem sob os olhos uma imagem imaculista, ainda que seja um tema iconográfico sujeito a complexas oscilações artísticas (Osswald, 2011: 414). Não surpreende que os responsáveis pela capela de Anadia tenham levado para o espaço consagrado à mãe de Maria uma representação da crença na conceção impoluta da Virgem¹⁶; no entanto, convém lembrar que, na época proposta para a composição da pintura, o dogma ainda não tinha sido reconhecido, sugerindo uma atitude reivindicativa perante a Santa Sé. É certo que a origem do enraizamento do culto mariano na cultura popular portuguesa remonta aos primórdios da fundação do reino, como atesta desde logo a designação antiga de Terras de Santa Maria¹⁷.

A 25 de março de 1646, quando ainda lutava pelo reconhecimento papal da independência de Portugal, D. João IV entregou a sua coroa a Nossa Senhora da Conceição e jurou defender a sua imaculada conceção, alegando que se sentia obrigado a cumprir a promessa assumida pelo Fundador. Ainda que a defesa do culto imaculista tenha sido uma causa também abraçada por Filipe III, o Restaurador empenhou-se em associá-la à Casa de Bragança¹⁸, procurando congrega a nação em torno da Virgem e juntar-se a um movimento europeu.

¹⁵ O culto mariano constitui um dos traços distintivos do Cristianismo, sendo conhecidas representações da maternidade de Maria pelo menos desde o século III, nas catacumbas romanas de Priscila (Lorente, 2002: 211). Sobre a iconografia de Nossa Senhora em Portugal, veja-se a recolha de Frei Agostinho de Santa Maria (1707-1723). Relativamente à evolução do culto mariano ao longo da história do pensamento teológico no seio da Igreja e seu reflexo nas artes, consulte-se, entre outros, os estudos de Pinto (2014: 16-73) e Duarte (2014).

¹⁶ As origens desta crença remontam aos primitivos Padres da Igreja, mas conheceu um forte incremento na Idade Média. Um dos principais marcos foi estabelecido pelo Papa Sisto IV, em 1476, quando fixou a festa universal da Imaculada Conceição no dia 8 de Dezembro, criando um decisivo precedente para que essa doutrina começasse a ser aceite. São Nuno Álvares Pereira foi um forte instigador do culto imaculista em Portugal, tendo patrocinado a imagem do santuário mariano de Vila Viçosa. Os frades franciscanos, cartuxos e jesuítas manifestaram desde cedo o seu apoio a esta causa, mas os dominicanos contestavam, alimentando a controvérsia teológica mais importante da época barroca (Sobral, 1996: 146). No século XV, Sisto IV considerou a tese imaculista não herética; no entanto, Paulo V e Gregório XV proibiram o culto imaculista em 1617 e 1622. Alexandre VII, por instância de Filipe IV de Espanha, declarou apoio à tese debatida com a bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* (1661). Em 1708, a Imaculada Conceição foi declarada festividade obrigatória, embora tenha sido preciso esperar até 1854 para que a bula *Ineffabilis Deus* oficializasse essa verdade de fé.

¹⁷ A devoção a Nossa Senhora está associada a episódios decisivos para a afirmação da autonomia nacional, tais como o pedido de proteção dirigido por D. Afonso Henriques à mãe de Jesus ou a construção do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, para agradecer o sucesso em Aljubarrota. Revela-se, portanto, perfeitamente natural que a figura protetora da Mãe celeste fosse invocada na sequência da Restauração da Independência e não será talvez irrelevante o significado político da defesa da tese imaculista nessa época.

¹⁸ Em 1617, Frei Egídio da Apresentação, lente de Coimbra, publicou a obra *De Immaculata Beatae Virginis Conceptione* e nesse mesmo ano a Universidade reuniu em claustro pleno para manifestar a sua crença na Conceição Imaculada. Em julho de 1646, foi descerrada uma lápide comemorativa na Capela de S. Miguel para assinalar a vinculação a essa causa.

A discussão secular em torno do mistério da Imaculada Conceição e a inexistência de um relato evangélico especificamente sobre esse assunto tiveram como consequência uma extraordinária mutação iconográfica, que conta com diferentes símbolos codificados a partir de alegorias inspiradas em textos sagrados. O protótipo hoje mais divulgado tem por base uma formulação barroca, de acordo com um modelo gizado por Francisco Pacheco, na *Arte de la Pintura* (1649)¹⁹, e depois cristalizado pelos artistas sevillhanos como Murillo, reconhecido como uma referência na iconografia imaculista (Osswald, 2013: 401). A imagem de Anadia, com um ar infantilizado e as mãos em posição orante, corresponde globalmente aos preceitos enunciados no tratado barroco, pese embora se afaste da descrição apocalíptica mais convencional no século XVII, recuperando uma herança simbólica perpetuada pela tradição litânica.

As mais antigas representações pictóricas da Imaculada hoje conhecidas foram registadas em miniaturas quatrocentistas e em xilogravuras de incunábulo, reproduzindo a árvore de Jessé, o casto beijo de Santa Ana e São Joaquim na Porta Dourada de Jerusalém ou a chamada figuração tríplice de Santa Ana. Paralelamente, começou a circular a composição logo-icónica da virgem *Tota Pulchra*, rodeada de símbolos litânicos e inscrições latinas, espelhando uma elaboração concetual de raiz medieval, amplamente veiculada nos livros de horas. Na verdade, de acordo com os dados hoje conhecidos, a primeira representação plástica do tipo *Tota Pulchra*, com inclusão da cercadura de emblemas litânicos, remonta a 1488, ano da construção da capela de Nossa Senhora na catedral francesa de Cahors (Réau, 1957: 81). Um dos mais antigos exemplos da associação destes motivos à Imaculada data de 1497, na igreja do Cerco em Artajona (Navarra), onde a Virgem surge rodeada de símbolos e inscrições, debaixo da legenda *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te* (Cant. IV, 7).

Esta composição segue o mesmo modelo reproduzido na ilustração de *Horae Intemeratae Virginis Mariae secundum usum Romanum* (1503), impressas em Paris por Antoine Verard, e tornou-se, depois, muito comum em missais e ofícios da Virgem. Os fundamentos bíblicos da Imaculada Conceição passaram, então, a ser representados através de símbolos pintados à volta da figura mariana, complementados por cartelas alusivas às respetivas passagens das Sagradas Escrituras. Esta alternativa teve grande sucesso junto do público e recebeu o suporte teórico do jesuíta Jan van Meulen (Iohannes Molanus), um conhecido artista flamengo, que muito contribuiu para a definição da iconografia hagiográfica pós-tridentina com o tratado *De picturis et imaginibus sacris* (Lovaina, 1570).

Sobre o aproveitamento ideológico da iconografia imaculista na propaganda restauracionista, veja-se Sobral (1996: 145-158) e Osswald (2013: 400-401).

¹⁹ O teórico sevillhano descreve a *Purissima concepcion de nuestra Señora* nestes termos: “*en la flor de su edad de doze a treze años, hermosissima niña, lindos i graves ojos, nariz i boca perfetissima, i rosadas mexillas, los bellissimos cabellos tendidos de color de oro, enfim quanto fuere possible al umano pinzel*”. Defende, pois, que a Imaculada deve ser pintada sem o menino nos braços, como se fosse ainda criança, envergando túnica branca e manto azul (como apareceu a Santa Beatriz da Silva), circundada por um sol ovalado e coroada com doze estrelas. Debaixo dos pés, o quarto crescente com as pontas para baixo, sobre um globo adornado de anjos, como descreve São João no *Apocalipse*, 12, 1-4 (Pacheco, 1649: 481-483). No barroco europeu, as imagens imaculistas tiveram uma popularidade excecional entre os pintores de renome como Tiepolo, Velázquez, Francisco Herrera, Roelas, Sánchez Cotán, El Greco, Cajés, Zurbarán, Ribera, Valdés Leal, Murillo e seus discípulos. Todos procuraram seguir as indicações teológicas, contribuindo para persuadir Roma a reconhecer o dogma já aceite pela devoção popular.

As invocações litânicas sofreram várias oscilações formais, mas o texto de Loreto, fixado pela *Bula Reditturi* do Papa Sisto V em 1587²⁰, foi adotado nos rituais de culto das festas da Virgem, reproduzindo parte dos símbolos tradicionalmente ligados à representação da *Tota Pulchra*. Por conseguinte, as cinquenta invocações dedicadas à Mãe de Cristo passaram a estar gravadas na memória dos fiéis, sendo facilmente identificadas como possível modelo dos programas iconográficos. Importa também lembrar que este tipo de simbologia tornou-se frequente nas gravuras explicativas usadas pela pedagogia jesuíta, como exemplifica a proposta do gravador holandês Cornelis Cort (1567), apontada como fonte de inspiração dos artistas plásticos portugueses (Sobral, 2004: 396). Foi também muito divulgada, entre os artistas barrocos, a gravura da *Imaculada Conceição* idealizada por Raphael Sadeler (1605), com os símbolos da litania bíblica a emoldurar a figura mariana.

Convém, todavia, recordar que estas composições logo-icónicas vieram apenas dar cor e forma a uma visão teológica que se desenrolou primeiramente no plano literário e até musical²¹. Chegaram à atualidade alguns manuscritos do século XII com o título de *Litania de Domina Nostra Dei genitrice virgine Maria*, bem como versões datadas das centúrias seguintes, que correspondem verbalmente aos hieróglifos desenhados ao redor da Virgem. Na verdade, a popularidade das litânicas marianas prolongou-se por vários séculos e foi, por conseguinte, sobejamente explorada pelos artífices, dando origem a manifestações nas mais diversas áreas das artes decorativas. Portugal não ficou indiferente a este tema, sendo possível elencar alguns exemplos no domínio da pintura²²,

²⁰ O decreto *Quoniam multi* (1601), publicado pelo Santo Ofício no papado de Clemente VIII, legitimou a sua difusão como versão oficial da Igreja, na senda das orientações contrarreformistas. As litânicas beberam na fonte bíblica, recuperando as convencionais invocações marianas difundidas em obras tão populares como as *Letanias Maiores* de S. Gregório Magno (592), o *Liber ex floribus Psalmorum* (c.850) do bispo Prudêncio Galindo, o *Marial* de Alberto Magno, as cantigas de Santa Maria de Afonso X (*Entre Av' e Eva...*), a *Legenda Aurea* de Voragine, a *Biblia Pauperum* (séc. XIV), o *Speculum Humanae Salvationis* (1324?), as *Concordantiae Caritatis* (séc. XIV) e o *Defensorium Inviolatae Virginitatis Mariae* (c. 1400) de Francisco de Retz. Muitos símbolos foram mencionados nos comentários aos textos sagrados como, por exemplo, o *Tratado sobre el Cantar de los Cantares* de Fray Alonso de Orozco (Darias e Rodríguez, 2002: 69-70). Considere-se também o *Cantici Cantorum Salomonis interpretation* de Luís Sottomayor, publicado em Lisboa, no ano de 1599. Algumas versões litânicas portuguesas, anteriores ao texto de Loreto, foram levadas para a Índia no começo de Seiscentos e são mencionadas no manuscrito quinhentista das Dominicanas de Aveiro e na obra *Rosario de la Santissima Virgen Madre de Dios* do jesuíta João Rebelo (Ferrão, 1969: 19). O estudo de Mário Martins (1960-1961) transcreve algumas ladainhas nacionais, compostas na Idade Média e no século XVI, provando que sobreviveram à hegemonia da versão lauretana, bem como dá notícia de outras propostas posteriores. Sobre a história da Litania Lauretana, veja-se Santi (1896) e em particular sobre as versões ilustradas deste texto, consulte-se López Calderón (2013: 74-90).

²¹ Campos (1956) considera três ciclos na iconografia mariana nacional: o primeiro vai até ao século XIII; o segundo estende-se até ao século XVI, com a proliferação da representação dos diferentes atributos de Nossa Senhora. Nesta fase, segundo o autor, as obras literárias procuraram explicar os símbolos e as alegorias das Sagradas Escrituras, enquanto as artes plásticas lhe deram corpo, para os dar a conhecer ao povo analfabeto. No terceiro período, a partir do século XVII, é o “cuidado da forma a superar o sentimento religioso”.

²² Entre os exemplos mais significativos, destaca-se o retábulo de Filipe Nunes Varela na igreja matriz do Alandroal (c. 1650), que representa Nossa Senhora da Conceição rodeada de símbolos litânicos (Pereira, 2014: 32-33). Entre as telas da Sala do Despacho da Misericórdia da Lourinhã, procedentes do extinto mosteiro jeronimita de Vale Benfeito, existe uma Imaculada Conceição rodeada de símbolos litânicos. Na igreja de Amarante, há notícia de um retábulo seiscentista encartelado, em madeira pintada, com a virgem rodeada por oito atributos. No convento de Arouca e no mosteiro de São João Evangelista existem telas marianas com motivos litânicos (Ferrão, 1969: 23). Outros exemplos de emblemática mariana surgem nos caixotões do teto da capela de Nossa Senhora da Esperança, em Abrunhosa (López Calderón, 2013: 401-440), bem como na sacristia de São Roque (Henriques, 2012). A decoração do teto do convento de Santa Clara, no Porto, inclui quinze caixotões com alegorias pintadas e inscrições latinas em filacteras. São também visíveis emblemas marianos na nave da igreja paroquial de Santa Maria do Castelo, em Torres Novas, na igreja paroquial de Nossa Senhora da Gaiola (Cortes, Leiria) e nos caixotões da matriz de Vermoil, em Pombal (Ferrão, 1969: 24).

da escultura²³, da talha dourada²⁴, da azulejaria²⁵ e até da numismática²⁶, não só na sede do Império como também nos palcos ultramarinos do Barroco Iberoamericano²⁷. Comparativamente à exuberância espanhola, as representações plásticas da *Tota Pulchra*, em Portugal, são bastante raras na escultura e pouco frequentes na pintura, embora relativamente comuns nas decorações de tetos e na azulejaria.

Dada a complexa rede de circulação dos ícones marianos no universo da literatura e das belas artes, torna-se demasiado ambicioso procurar apurar as fontes imediatas do retábulo de Anadia. No entanto, importa ainda trazer à colação o papel dos livros de emblemas na divulgação da iconografia imaculista, uma vez que o género alcançou uma difusão significativa em Portugal. Nas mãos dos artífices barrocos passaram, certamente, obras de referência como o *Pancarpium Marianum* (1607) do jesuíta Jan David, a *Monarquía Mística de la Iglesia hecha de Hieroglíficos sacados de humanas y divias letras* de Símbolos de invencibilidade, publicado por Frei Lorenzo de Zamora (Madrid, Luis Sánchez, 1616), ou as *Flores de miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepcion de la Virgen* (1659), da autoria de Diego de Nieva y Murillo, bem como os *Symbola virginiae ad honorem Matris Dei* (1694) de Filippo Picinelli e as *Dévises et emblems anciennes et modernes tirees des plus celebres auteurs* (1697)²⁸. Esta abundância bibliográfica reflete bem a dimensão da polémica doutrinal, sendo relevante lembrar que a longa disputa ideológica não só acendeu discussões entre as ordens (sobretudo dominicanos e franciscanos), como dividiu teólogos e académicos, além de ter ecoado nas relações políticas entre os governantes e os Sumos Pontífices.

As produções artísticas de matriz imaculista podem, pois, ser entendidas à luz de uma velada intenção propagandística, que pretendia pressionar a Santa Sé para aceitar o dogma já

²³ É sobejamente conhecido o medalhão esculpido no obelisco do Monte da Virgem (Gaia), que data de 1648 e exhibe a inscrição *Tutelarís Regni*, acompanhada de alguns símbolos litânicos (sol, lua, barca, fonte, torre, jardim). O tema da *Tota pulchra* foi também esculpido na fachada da igreja do seminário de Santarém. No museu Victoria and Albert, existe um pequeno tríptico de marfim, de provável origem sino-portuguesa e datado do século XVII, com a representação de Nossa Senhora e de dezasseis alegorias legendadas com filacteras em latim (Ferrão, 1969: 20). O texto de Ferrão (1969: 21-25) descreve detalhadamente uma peça seiscentista de origem indo-portuguesa pertencente a uma coleção particular e decorada com motivos do tema *Tota pulchra*.

²⁴ No retábulo de Nossa Senhora da Purificação, na igreja do antigo colégio de São Lourenço (Grilos), no Porto, a imagem mariana aparece num nicho central ladeada por dez símbolos litânicos esculpidos em talha dourada (Lameira, 2005: 102). Também o retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição de Mouronho (Tábua) ostenta emblemas marianos. Além disso, cumpre referir que o dístico *Tota pulchra es Maria* aparece gravado na imagem de Nossa Senhora da Conceição na igreja de Santa Clara, no Porto (1593).

²⁵ Sobre o aproveitamento de emblemas marianos em programas iconográficos da azulejaria portuguesa, veja-se os exemplos citados por Sobral (1999: 71-90) e Campos (1999: 109-116). Nos azulejos barrocos do átrio inferior da Casa Museu Bissaya Barreto, no andar nobre do Colégio de Santa Rita em Coimbra e nas paredes do claustro do Silêncio no Mosteiro de Santa Cruz, figuram também símbolos marianos de inspiração litânica. O revestimento azulejar da capela mor da igreja da Tocha (Cantanhede), datado de 1673, apresenta igualmente emblemas de Nossa Senhora (Ferrão, 1969: 16). Um dos exemplos mais expressivos neste domínio será, sem dúvida, o conjunto da igreja do Convento de Jesus de Setúbal, estudado por López Calderón (2013).

²⁶ Pertencem à coleção da Confraria de Nossa Senhora da Conceição, em Vila Viçosa, vários exemplares das moedas em ouro e prata que D. João IV mandou cunhar para pagar o primeiro feudo à padroeira do Reino, tendo o hábito permanecido durante anos. No reverso, a imagem mariana surge em alto relevo, com o crescente aos pés e ladeada por seis símbolos das invocações litânicas (sol, espelho, horto, casa de ouro, fonte selada e arca do santuário).

²⁷ Aponte-se, a título de exemplo, as pinturas do teto de Nossa Senhora do Pilar, em S. João del Rei, as três imagens litânicas no forro da nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário (Tiradentes), os símbolos da ladainha desenhados na capela mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Crioulos (Tiradentes) e os ícones simbólicos que figuram nos caixotões de Nossa Senhora da Conceição (Sabará). A figuração das ladainhas marianas ornamenta também o teto de Nossa Senhora do Ó, em Sabará. Sobre a adaptação da litania lauretana nas artes decorativas dos templos brasileiros, veja-se ainda o artigo de Amaral Jr. (2011).

²⁸ No âmbito das publicações difusoras dos emblemas de inspiração litânica, recorde-se também *Mater Amoris et Doloris* de Anton Ginther (1711) e a obra de Luis de Solís Villaluz, *Geroglíficos varios, sacros y divinos epitectos* (1734). Sobre a receção destes modelos na produção plástica nacional, veja-se, entre outros, Pereira (2014: 138- 141) e o detalhado estudo de López Calderón (2013).

legitimado pelo culto popular. Assim se justifica que o tema da *Tota pulchra* tenha inspirado tantos nomes sonantes da arte europeia, como Vicente Macip, El Greco, Zurbaran, Velasquez, Murillo e Tiepolo, entre outros²⁹. Nas representações mais tardias procurou-se uma simplificação plástica dos emblemas bíblicos para tornar a figura menos intelectual e mais próxima da sensibilidade humana. Deste modo, os símbolos passaram a adornar uma paisagem fictícia³⁰, surgindo livres de inscrições à volta de uma imagem de Maria ainda muito jovem, como propunha Francisco Pacheco (Lorente, 2002: 216).

A publicação dos *Elogia Mariana* de Augusto Redelio (Augsburgo, 1732), com gravuras de Martín Egelbrecht, bem como a estampagem das *Litaniae lauretanae ad Beatae Virginis* (Augsburgo, 1758) de Franz Xavier Dornn, com desenhos de Udal gravados pelos irmãos Klauber, comprovam o interesse setecentista pela versão lauretana da ladainha mariana. De resto, parece ter sido essa a referência iconográfica da representação imaculista nas expressões artísticas do século XVIII (Lorente, 2002: 215). Não terá sido certamente esse o modelo primacial do retábulo de Anadia, dado que a sua disposição simbólica revela mais afinidades com os motivos das ladainhas pré-lauretanas, tal como se apresentam, desde logo, na igreja de Artajona ou nas figurações quinhentistas já referidas.

Ao contrário do que se verifica na iconografia mais antiga da *Tota pulchra*, a pintura sobre madeira da capela de Santa Ana não inclui cartelas com inscrições latinas correspondentes à fonte bíblica dos símbolos, embora o texto do Cântico dos Cânticos não deixe de ecoar nos termos gravados sobre uma faixa colocada na parte superior da imagem. Debaixo do lema “*Pulcra es Maria et macula non est in te*”, surge, então, uma jovem Maria, de túnica branca e manto azul, com um olhar casto e doce. Envoltos numa auréola solar e coroada de doze estrelas (Ap 12), como defendia Pacheco, a Mãe de Cristo mostra-se, pois, como uma virginal figura *sine labe concepta*.

Essa ideia amplifica-se claramente na grinalda de catorze motivos dispostos ao redor, de modo a materializar diante dos olhos dos fiéis as palavras das Sagradas Escrituras, repetidas vezes escutadas nas práticas litúrgicas e explicadas nos sermões. Graças à sua composição logo-icónica, o retábulo de Anadia facilita a comunicação com os menos letrados, através das metáforas bíblicas atribuídas à perfeição de Maria. Observando a pintura, os fiéis reconhecem de imediato a ilustração de cinco invocações veiculadas pela ladainha de Loreto, nas interpelações à Mãe de Deus como “Espelho de justiça”, “Rosa mística”, “Torre de David”, “Porta do Céu” e “Estrela da Manhã”³¹.

Tendo em conta a familiaridade dos devotos com as litánias e a aposta na evangelização através da linguagem visual no período pós-tridentino, seria quase imediata para os intérpretes

²⁹ São exemplo dessa devoção de raiz medieval o tímpano relevado da catedral de Palma de Maiorca, atribuído a Miguel Verger (1594-1601), o retábulo entalhado da capela mor da igreja paroquial de Medina-Sidónia (Cádiz), atribuído a Vallés (séc. XVII), e a pintura de Bestard na Iglesia de Montesión.

³⁰ Na pintura a óleo intitulada “Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma doadora”, proveniente do extinto Convento da Esperança e atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (c. 1540-1560), vê-se a figura de Nossa Senhora, numa paisagem povoada de figurações alusivas às litánias da Virgem, sob uma faixa que ostenta a inscrição *Tota pulchra es Amica mea et macula non est in te*. Esta obra, que tem a curiosidade de incluir a representação de D. Joana d’Eça, camareira da rainha D. Catarina, situa-se entre as pinturas retabulares de meados do século XVI, integradas na fase experimental dos primeiros maneiristas, profundamente inspirados pelos modelos das gravuras de Antuérpia. No topo do altar da Vida da Virgem, na Sé Nova de Coimbra, foi colocada uma pintura que também recupera essa iconografia metafórica disfarçada na paisagem de fundo (Pinto, 2014: 146-148). No ático do retábulo da Capela do Santíssimo, na igreja de São Roque, em Lisboa, está encastrada uma tela pintada com a figura da Virgem Imaculada. Em segundo plano, vislumbra-se um horizonte decorado com signos bíblicos.

³¹ Cf. http://www.vatican.va/special/rosary/documents/litanie-lauretane_it.html.

barrocos a associação entre o ícone especular e a inscrição *Speculum sine macula*³² que o acompanha em algumas versões do *Tota Pulchra*. Concebida sem pecado, como defende a causa imaculista, Maria constitui um verdadeiro espelho de justiça e de perfeição cristã, no qual se reflete a santidade divina. Essa característica transparece igualmente da representação da Rosa mística, que tanto aparece com o lema *Rosa in Iherico*, como vem acompanhada da inscrição *Plantatio Rosa*, recordando o texto do elogio da Sabedoria³³. A conhecida planta de Jericó, famosa pelo perfume e pela beleza, caracteriza perfeitamente o exemplo espiritual de Maria, porque o tradicional símbolo máximo de Graça celeste (Barreira, 1622: 378-383) lembra a Virgem, cheia de bondade, graciosidade e candura.

Além disso, o retábulo de Anadia identifica a Mãe de Deus com a torre de David³⁴, recuperando uma metáfora de fortaleza muito comum no período medieval. De acordo com a versão do segundo livro dos *Paralipomenos* (14, 6), o rei David tomou a fortaleza de Jerusalém e construiu a cidade em torno dela, de modo a torná-la inexpugnável. Do mesmo modo, também Maria lutou para manter a Igreja incorrupta, defendendo-a do pecado com a sua pureza imaculada. Atentando ainda nos símbolos referidos pela ladainha lauretana, cumpre destacar a presença da *Ianua Coeli*, que alude à maternidade virginal da Mãe de Jesus, porque através do seu ventre pôde o Salvador descer à Terra e abrir caminho à entrada das almas humanas no reino celeste³⁵. Importa igualmente lembrar a simbologia estelar, que aparece invocada na ladainha de Loreto com o título de *Stella matutina*³⁶, embora as cartelas da iconografia associada à *Tota Pulchra* prefiram a designação de *Stella Maris*. De qualquer modo, o astro cintilante significa a vitória da luz sobre as trevas, recuperando a descrição apocalíptica da figura feminina que vence a escuridão do mal e triunfa sobre o pecado, anunciando a chegada da Luz eterna e o nascimento do Sol divino.

Torna-se, pois, manifesto que a pintura da capela de Santa Ana obedece ao princípio iconográfico que reforça a majestade divina de Maria através da representação de símbolos (Lorente, 2002: 214-215). Deste modo, a par das invocações partilhadas com a litania lauretana, perfila-se um cortejo de signos bíblicos que revela inequívocas semelhanças com outras manifestações artísticas congêneres, confirmando o convencionalismo das opções³⁷. À direita da figura virginal, surge uma imagem da cidade santa de Jerusalém³⁸, gloriosa e disposta a lutar contra as vicissitudes.

De seguida, vê-se uma fonte³⁹, símbolo da Vida que emana do Criador, tal como a graça divina brota do ventre da mãe de Jesus. Ao lado deste ícone, eleva-se uma árvore que parece corresponder à oliveira especiosa⁴⁰, cujas qualidades distintivas são a formosura e a qualidade dos frutos. Sendo este um signo bíblico da paz (Barreira, 1622: 99-108), as afinidades com as

³² Cf. Sb 7, 26: "*Candor est enim lucis aeternae/ et speculum sine macula Dei potentiae et imago bonitatis illius*". Nas citações latinas da Vulgata, segue-se a edição disponível em <http://www.vatican.va/archive>.

³³ Cf. Ecl 24, 18: "*Quasi palma exaltata sum in Engaddi, et quasi plantatio rosae in Iericho*". Atualmente, privilegia-se a designação de Livro de Ben Sira (Sir 24, 14).

³⁴ Cf. Ct 4, 4: "*Sicut turris David collum tuum, quae aedificata est cum propugnaculis: mille clipei pendent ex ea, omnis armatura fortium*".

³⁵ Cf. Gn 28, 17: "*Pavensque: – Quam terribilis est, inquit, locus iste! Non est hic aliud nisi domus Dei et porta caeli*".

³⁶ Cf. Ap 22, 16: "*Ego Iesus misi angelum meum testificari vobis haec super ecclesiis. Ego sum radix et genus David, stella splendida matutina*". Sobre a designação de *Stella maris*, inspirada no hino *Ave stella maris*, veja-se López Calderón (2013: 260-263).

³⁷ A proposta de Macip acrescenta a palmeira e o cipreste.

³⁸ Cf. Sl 87: "*Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei!*". Veja-se também Ap 18, 15.

³⁹ Cf. Ct 4, 15: "*Fons hortorum, puteus aquarum viventium, quae fluunt impetu de Libano*".

⁴⁰ Cf. Sir (Ecl) 24, 19: "*Quasi oliva speciosa in campis, et quasi platanus exaltata sum iuxta aquam in plateis*".

virtudes marianas são óbvias e facilmente se percebe, também, a comparação com o lírio⁴¹. Conotado com a pureza (Barreira, 1622: 386-390), este símbolo adapta-se perfeitamente à Imaculada, repetindo a crença na sua natureza *sine labe concepta*.

Na parte superior da pintura, logo debaixo da inscrição latina e ladeando a estrela, assomam os tradicionais corpos celestes associados à Virgem, frequentemente referida com os epítetos de *Electa ut sol* e *Pulchra ut luna*⁴², de modo a salientar a sua ligação à divindade Suprema. À esquerda da figura central, sob a porta do Céu e a rosa, aflora o poço de água viva, que tem um significado complementar ao da fonte do jardim, porque ambos representam a ligação de Maria ao Santíssimo e ao princípio da Vida através da metáfora da água. Surge, ainda, outra árvore, compatível com a morfologia do cedro do Líbano⁴³, famoso pela altura, pela amplitude da sombra e pela incorruptibilidade da sua madeira, e, por conseguinte, interpretado como um símbolo de excelência moral perfeitamente aplicável à Imaculada Conceição (Barreira, 1622: 88-91). Nesta sequência, identifica-se uma ambivalente planta florida que, de acordo com a iconografia mais comum da *Tota pulchra*, talvez aluda à vara de Jessé, frequentemente relacionada com a maternidade divina de Nossa Senhora⁴⁴. Por fim, a simbologia do jardim fechado vem evocar, novamente, a linguagem erotizada do Cântico dos Cânticos. Maria recebeu a Divindade no seu ventre e serve de exemplo para uma aproximação amorosa da Igreja ao seu divino Esposo⁴⁵.

Considerando, pois, o programa iconográfico desta pintura, torna-se evidente a intenção propagandística de defender a causa imaculista, colocando diante dos olhos dos fiéis uma representação perceptível da *Tota pulchra*, sob o olhar benevolente de Deus que parece abrir os braços acolhedores para a apresentar ao mundo. Dando continuidade a uma longa tradição artística inspirada nas Sagradas Letras, desfilam à volta da Virgem Imaculada os símbolos litânicos, amplamente divulgados pela literatura e pela expressão plástica da Era Moderna, beneficiando também do interesse generalizado pela linguagem logo-icónica que caracterizou a época dourada da emblemática⁴⁶. Dando cor aos textos inspiradores, os atributos de Maria ganham forma, sendo facilmente identificadas virtudes como a fortaleza, a graça divina, a conciliação, a pureza, a superioridade moral, a beleza e a perfeição, porque o reconhecimento desses dons divinos justifica a crença na Imaculada Conceição.

⁴¹ Cf. Ct 2, 2: “*Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias*”.

⁴² Cf. Ct 6, 10: “*Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?*”. Estas imagens são também descritas na visão apocalíptica e um dos primeiros autores a aplicá-las à Virgem foi Alberto Magno no *Marial* ou *Biblia de la Virgen* (Darias e Rodríguez, 2002: 79).

⁴³ Cf. Sir (Ecl) 24, 17: “*Quasi cedrus exaltata sum in Libano, et quasi cupressus in montibus Hermon*”.

⁴⁴ Cf. Is 11, 1: “*Et egredietur virga de stirpe Iesse, et flos de radice eius ascendet*”. Jessé deu origem à linhagem de David, sendo um dos antepassados de Cristo. Sobre a simbologia mariana deste ícone, veja-se, entre outros, López Calderón (2013: 580).

⁴⁵ Cf. Ct 4, 12: “*Hortus conclusus, soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*”.

⁴⁶ Esta tipologia literária difundiu-se na sequência da publicação do *Emblematum liber* (1531), assinado pelo jurista milanês Andrea Alciato. A obra mereceu mais de centena e meia de edições entre os séculos XVI e XVII, consagrando-se como um dos impressos mais difundidos em toda a Europa, reformista e contrareformista. O famoso livro motivou, pois, um extenso rol de versões comentadas e traduções, que se estende por um vasto período de multifacetada receção, desde a primeira edição de Augsburg até meados do século XVIII. Paralelamente a este fenómeno, surgiram inúmeras coletâneas de emblemas e empresas tributárias do modelo alciatiano, embora muitas delas introduzissem alterações à estrutura tríplice original, que propunha a conjugação de uma *inscriptio* (mote), de uma *pictura* (gravura) e de uma *subscriptio* (texto epigramático). Em Portugal, Vasco Mousinho Castelbranco foi um dos primeiros cultores dos emblemas, em língua vulgar, quer numa parte do *Discurso sobre a Vida e Morte da Rainha Santa Isabel e outras varias Rimas* (1596), quer ainda nos *Dialogos de varia doctrina illustrados com emblemas* (ms. – BNPortugal, Cod. 13167). Sobre a receção deste modelo literário no panorama português, veja-se, entre outros, Araújo (2014).

Reconhecendo a dimensão convencional da pintura de Anadia, importa sublinhar um aspeto em que se destaca dos modelos mais comuns: a presença da hidra de sete cabeças sob os pés da Virgem, que esmaga o monstro ameaçador da vida do seu Filho, seguindo a descrição de S. João (Ap 12)⁴⁷. O empenho pessoal que a Casa de Bragança e seus rivais castelhanos colocaram na causa imaculista terá certamente influenciado a fortuna artística do tema na Península Ibérica, tendo desafiado a criatividade dos principais pintores da Contrarreforma. Por outro lado, cumpre reconhecer que a conjugação com a talha dourada veio literalmente acrescentar uma nova dimensão à iconografia pintada, que ressalta aos olhos de quem contempla o enquadramento cénico da capela de Anadia, uma vez que o conjunto fortalece a comunicação e o diálogo emotivo.

Assemelhando-se a um verdadeiro livro de mensagens bíblicas, o retábulo da Misericórdia de Anadia oferece um testemunho histórico das novas necessidades da Igreja Católica, que levaram à utilização de meios decorativos intencionalmente expressivos (Eusébio, 2002: 30). Nele confluem a talha e a pintura, recorrendo à linguagem logo-icónica, muito em voga no Barroco, para exprimir a crença na Imaculada Conceição, muito antes de o dogma ser proclamado. A aparente simplicidade das imagens simbólicas disfarça, na verdade, uma complexa rede semântica, de acordo com uma retórica sensorial pensada para funcionar num ambiente estético muito particular.

Nesta perspetiva, os artifícios logo-icónicos da capela de Santa Ana comprovam plenamente a função didática, catequética e até política do retábulo no panorama do Barroco ibero-americano, convidando os leitores de hoje a seguir o rasto do fio intertextual que se estende desde as iluminuras dos livros de horas medievais até ao universo das artes plásticas, passando obrigatoriamente pelo domínio da *ars emblematica*.

Bibliografia

- Alegre, Carlos. *Elementos para a história da Santa Casa da Misericórdia de Anadia*. Anadia: SCMA, 2008.
- Alves, Natália Ferreira. “A arte da talha no Porto na época barroca (artistas e clientela, materiais e técnica)”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras do Porto, 1986, vol. I.
- Amaral Jr., Rubem. “Emblemática Mariana na Igreja do Antigo Recolhimento de N. S. da Conceição de Olinda (Pernambuco) e seus modelos europeus”. In *Emblemática Transcendente: Hermenéutica de la Imagen, Iconología del Texto*, editado por Rafael Zafra e José Javier Azanza, 151-162. Pamplona: Sociedad Española de Emblemática/Universidad de Navarra, 2011.
- Araújo, Filipa. “*Verba significant, Res significantur*. A receção dos *Emblemata* de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.
- Barreira, Frei Isidoro. *Tratado das significações das plantas, flores, e fruttos, que se referem na Sagrada Escritura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1622.
- Bazin, Germain. “Morphologie du Retable portugais”. *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. 2ª série, nº 5 (1953): 3- 28.
- Campos, Correia de. *A Virgem na Arte Nacional*. Braga: Tip. Oficina de S. José, 1956.
- Campos, Teresa. “Prefigurações Marianas no Convento da Madre de Deus, em Lisboa”. *Azulejo*, n.º 3-7 (1999): 109-116.
- Darias, Alberto e Rodríguez, Margarita. “Espacios inmaculistas en Canarias: los templos de Tenerife”. In *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*, editado por María del Carmen Folgar, Ana Goy e Juan Monterroso, 69-98. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002.
- Duarte, Marco Daniel. *Caminhos marianos*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2014.

⁴⁷ Pode ter sido essa a fonte do artista, mas não será talvez despidiendia a hipótese de ser tributário da versão imaculista de Cort (1567) ou de Jerome Wierix, que também gravou a Virgem rodeada de símbolos litânicos e com um dragão debaixo dos pés. O dragão de sete cabeças está também representado na iconografia imaculista do presbitério do convento de São Pedro de Alcântara, em Santa Cruz de Tenerife (Darias e Rodríguez, 2002: 86-87).

- Eusébio, Maria de Fátima. *Retábulos Joaninos no Concelho de Viseu*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, 2002.
- Ferrão, Bernardo. “Notas sobre a arte Indo Portuguesa”. *Colóquio. Revista de Artes e Letras*. 52 (1969): 19-25.
- González, José. “El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España”. In *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, editado por Pedro Dias, 381-405. Coimbra: Livraria Minerva, 1987.
- Henriques, António. “Sacristia da Igreja de São Roque. Sua iconografia e história”. *Brotéria*. 174 (2012): 157-170.
- Lameira, Francisco. *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, 2005.
- López Calderón, Carme. “La impronta de la literatura emblemática y la estampa europea en los programas devocionales dedicados a María durante el siglo XVIII en la Península Ibérica”. Tesis doctoral, Santiago de Compostela, 2013.
- Lorente, Juan. *Tratado de iconografía*. Madrid: Ediciones ISTMO, 2002.
- Martins, Mário. “Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade Média e séc. XVI)”. *Lusitania Sacra*. 5 (1960-1961): 121-220.
- Osswald, Cristina. “A Imaculada Conceição na pintura e na escultura - contextualização histórico-hagiográfica; a formação de um dogma”. In *Santa Beatriz da Silva: uma estrela para novos rumos*, coordenado por D. José Alves e José Eduardo Franco, 397-414. Cascais: Principia, 2013.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649.
- Pereira, Paulo. *Barroco. Decifrar a arte em Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014.
- Pimentel, António. “O Tempo e o Modo: o Retábulo enquanto Discurso”. In *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*, editado por María del Carmen Folgar, Ana Goy e Juan Monterroso, 239-258. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002.
- Pinto, Rooney Figueiredo. “A iconografia mariana no espaço jesuíta português: culto e devoção à Virgem Maria na Igreja do Colégio de Jesus de Coimbra”. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.
- Réau, Louis. *Iconographie de l' Art Chrétien*. Paris: PUF, 1957. T. II.
- Santa Maria, Frei Agostinho de. *Santuário Mariano e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora*. Lisboa: Antonio Pedrozo Galvão, 1707-1723.
- Santi, A. “Le litanie Lauretane. Studio Storico crittico. Articolo II”. In *La civiltà cattolica*, fasc. 1117 (1896): 161-178.
- Serrão, Vitor. *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2007.
- Smith, Robert. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963.
- Sobral, Luís Moura. *Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.
- Sobral, Luís Moura. “Tota Pulchra Est Amica Mea – simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes”. *Azulejo*, n.º 3-7 (1999): 71-90.

O programa iconográfico jesuíta: aplicações em retábulos nas missões Guarani

Flávio Antonio Cardoso Gil¹



Em todos os lugares onde se instalaram e difundiram suas práticas apostólicas, os jesuítas se empenharam em divulgar sua mensagem através da palavra e da imagem. Para tal, fizeram uso de celebrações, de música, de orações, de sermões, de retábulos, de esculturas, entre outros meios para a finalidade “salvadora” de almas. A Companhia de Jesus serviu-se de canais de expressão no auxílio da conquista espiritual para atingir os afetos, na meta de catequizar os “gentios” como os indígenas das Missões Guarani.

Sendo a talha em estudo uma produção pós tridentina, é necessário considerar as orientações dadas pela Igreja a partir do Concílio de Trento, pois interferiram nas escolhas dos veículos para os jesuítas promoverem suas devoções, já que estes fizeram parte do empenho na reformulação católica. Para a difusão e o enraizamento do cristianismo renovado em várias partes do mundo, os seguidores de Santo Inácio de Loyola usaram, entre outros recursos persuasivos, a arte e a iconografia cristã, que foi um instrumento privilegiado na elaboração de um sistema visual universal.

Foi dentro desse sistema católico reformado que a Ordem foi se estruturando e se expandindo com aumento das demandas para exercer a prática apostólica. Conforme as novas necessidades, esses religiosos foram enriquecendo sua iconografia específica. A Companhia de Jesus firmou o compromisso de seguir Cristo, como fizeram os apóstolos saindo em defesa da propagação da Fé e do progresso de almas na vida e doutrinas cristãs.

No primeiro século de existência da Ordem, houve um crescimento estrutural sem perder a essência espiritual. Alguns de seus integrantes haviam sido beatificados ou canonizados, passando a fazer parte do programa iconográfico da Companhia, ao lado de Cristo e Maria, fazendo aparição em frontispícios, retábulos e pinturas em paredes e tetos.

Henrich Pfeiffer S. J. (2003) entende que a atividade artística promovida por um grupo religioso, traz com ela uma marca de espiritualidade específica. As características particulares da Companhia de Jesus são, antes de tudo, de caráter apostólico e missionário. Inicialmente o fundador se propôs seguir a Deus como um ermitão. Através de sua experiência mística em Manresa², compreendeu que seria necessário ordenar-se, para ter mais recursos para salvar almas.

¹ Doutorando de História Social da Cultura, PUC-RJ.

² Ainda em 1522, a intenção de Santo Inácio era pregar na Terra Santa, não conseguindo embarcar para Jerusalém, pois o porto de Barcelona estava fechado devido a um surto de peste, escolheu então, instalar-se na vila de Manresa, nas proximidades. Permanecendo por quase um ano nesta localidade Inácio de Loyola aprimorou o dom da contemplação, deu

A fórmula, as Constituições e outros textos serviram de direção para a Companhia de Jesus estabelecer linhas a serem seguidas universalmente. O fundador sugeriu a redação de outras Ordenações adaptáveis aos tempos, lugares e pessoas nas diferentes casas, colégios e oficinas da Companhia, advertindo que estas Ordenações deveriam ser observadas por todos nos locais onde elas estivessem em vigor, conforme a vontade do Superior. Juan Plazaola Artola, S. J. (2003) acrescenta que era a vontade do fundador que os jesuítas seguissem o princípio estabelecido pelo apóstolo São Paulo de adaptação à diversidade de pessoas, tempos e lugares.

O êxito da fixação da iconografia jesuítica se deve ao projeto de evangelização em escala universal, favorecidos pela expansão e consolidação de monarquias e do papado. Segundo Alfonso Alfaro (2004), os jesuítas teceram um sistema de fluxos culturais, sumamente denso, que atingia as localidades mais distantes. Essa rede unia locais como Insbruck (Áustria), as Califórnia (Estados Unidos), Goa (Índia) e Tarahumara (México): seus pontos de intersecção eram os colégios. Neles confluíam e confrontavam os saberes eruditos e as descobertas dos exploradores, os matizes dos teólogos e as redes de experiências dos missionários. Graças aos colégios, a Ordem pode integrar a tradição e o rigor dos artistas de formação acadêmica e as soluções formais dos indígenas.

Tudo o que fosse para a *Maior Glória de Deus*, haveria de ser campo de apostolado para a Companhia de Jesus, o que fez com que as Missões entre os infiéis tenham sido uma grande preocupação para a Ordem. Pela sua Constituição a Companhia de Jesus é essencialmente missionária. A 3ª. Tomada das Constituições (parte 3, c. 2) textualmente diz: “Nossa vida é para discorrer e fazer vida em Deus e ajuda às almas”. E, a Fórmula do Instituto aprovada pelo Papa Paulo III e confirmada por Julio III diz que os jesuítas devem obedecer ao Pontífice Romano: “já nos enviem aos turcos ou a quaisquer infiéis ainda nas partes chamadas de Índias e a quaisquer hereges e cismáticos.” A Companhia é, por sua Constituição, na totalidade de seu corpo e em cada um de seus membros juridicamente missionária (FURLONG, 1942, p. 15).

Nas cidades centros do poder político e econômico, a atividade evangelizadora e educativa da Companhia ficou a compromisso das igrejas e colégios; nas áreas afastadas dos centros urbanos a ação apostólica estruturou as missões dos índios, também chamadas doutrinas ou reduções. Localizadas em regiões pouco exploradas pelos vice-reinados, os jesuítas tiveram que conquistar o território (BACHETTINI, 2002). A obra missionária dos jesuítas estabeleceu ações nos diferentes grupos nativos americanos em diversas regiões, desde o sul do Chile até o norte do continente.

Como a pintura, a escultura, a gravura ou os retábulos, boa parte da produção artística jesuíta pode e deve ser analisada como manifestações de sua própria identidade. Trata-se de uma iconografia onde o culto a cada santo e cada devoção foi promovida tendo em vista sua recepção por um público determinado. Não obstante, e considerando que a presença dos Jesuítas na América Latina se estendeu por mais de dois séculos, sua iconografia não ficou imóvel, refletindo o desenvolvimento histórico da ordem às suas novas prioridades. O que era necessário enfatizar no século XVI, nem sempre era importante no século XVII (Alcalá, 2010).

A aplicação do programa iconográfico em templos das missões Jesuítico-Guarani

As Missões dos Jesuítas tiveram o perfil de adaptação à cultura do povo a quem se dirigiam. Exemplos significativos deste fenômeno são as reduções da província do Paraguai. Segundo Myriam Ribeiro, a eficiência jesuíta foi a capacidade de adaptação a condições locais de natureza e de cultura completamente diversas do mundo europeu de onde vinham (OLIVEIRA, 2000, p. 80). As primeiras missões jesuíticas tinham uma estrutura muito simples

continuidade às leituras espirituais, como o livro *Exercitatorio de la Vida Espiritual* do abade Cisneros de Montserrat (1455-1510), e escreveu boa parte dos *Exercícios Espirituais*.

e foram constituídas por volta de 1610 e 1630, mas os constantes ataques dos bandeirantes levaram-nas a mudar inúmeras vezes de território³.

Depois das destruições das reduções causadas pelos bandeirantes e, conseqüentemente, êxodos dos Guarani, houve a chamada consolidação das missões da Província do Paraguai⁴. A partir da segunda metade do século XVII até a expulsão dos jesuítas do território espanhol em 1767, trinta povoados se estabeleceram.

O programa iconográfico retabular permite repensar a imagem dentro do templo a que se destinava. Os retábulos e as imagens missioneiras⁵ em análise, em si próprios (como apresentados hoje), são interessantes produtos de talha. No entanto, ao analisá-las separadamente, cada peça traria respostas parciais, se não reduzidas, já que pertenciam a um projeto maior em que eram envolvidas questões funcionais, formais, litúrgicas, etc.

São raros registros visuais do espaço ocupado pelas peças dentro de suas respectivas igrejas. No conjunto das 30 reduções fundadas pelos jesuítas na província do Paraguai, entre o início do século XVII até o terceiro quartel do século XVIII, existem, entretanto duas fotografias de retábulos-mor (**Fig. 1**). Estes documentos ilustram a ocupação com imagens do período em estudo nas localidades de Santa Maria de Fé e San Ignacio Guazú. Ambas localizadas no Paraguai, considerando a geo-política atual. Os dois registros datam do início do século XX e embora tenham baixa nitidez, é possível reconhecer os santos esculpidos que na atualidade estão recolhidos em museus e igrejas nos referidos povoados e proximidades

Partindo destas informações é viável, por também serem remanescentes das missões Guarani, um entendimento de como estas esculturas de vulto funcionavam e eram destacadas em seus respectivos retábulos. Uma questão fundamental para a talha missioneira é justamente a perda de seu contexto devocional, simbólico e espacial, fatores que são determinantes na concepção de uma imagem.

Retábulo da capela-mor de Santo Inácio Guazú, Paraguai

Dez esculturas faziam parte deste retábulo⁶ não mais existente e apenas conhecido por fotografia (**Fig. 1**). Este conjunto estava disposto em dois corpos⁷ e verticalmente, em cinco panos⁸, um central e dois laterais. As imagens encontravam-se dentro dos nichos⁹.

Os nichos das extremidades no corpo inferior eram ocupados por São Domingos de Gusmão à esquerda e São Francisco de Assis à direita.

³ Os Guarani dessa região encontraram nas reduções solução para os grandes problemas como o da defesa contra ataques como os que sofriam. Na época, eles foram vítimas dos bandeirantes que caçavam escravos. Também eram vulneráveis aos abusos do sistema de *encomenderos* (MELIÁ, 1972, p. 166) que explorava o trabalho dos índios no território espanhol. Atendendo a interesses diversos, mas confluentes, as reduções eram estimuladas e tiveram grande crescimento.

⁴ O fator que inibiu os sucessivos ataques dos bandeirantes foi a permissão do uso de armas para defesa dos Guarani concedida pela Coroa Espanhola somente em 1640.

⁵ Missioneiro é a transcrição da palavra espanhola *missionero*, que traduzindo significa missionário em português. Para esta pesquisa, o termo refere-se aos povoados Guarani que pertenceram à Espanha e passaram para Portugal nos meados do século XVIII.

⁶ A descrição das peças escultóricas em seus respectivos espaços começará com o corpo inferior, avaliando o primeiro nicho da extremidade esquerda, seguindo o da extremidade direita porque existe uma relação formal e simbólica entre os vultos. O mesmo caso serve para os dois nichos adjacentes ao camarim, que serão descritos a seguir, concluindo este nível com a figura central. Logo será analisado o corpo superior, que também obedecerá à mesma sequência. Os panos também serão considerados por também contribuírem na mensagem do conjunto.

⁷ A gramática retabular identifica o alinhamento horizontal de nichos que fica acima do banco como corpo, “cuerpo” em espanhol.

⁸ O alinhamento vertical é chamado pano, segundo a gramática retabular.

⁹ O nicho central é identificado como camarim.



Fig. 1 – Reprodução fotográfica do retábulo da capela-mor de San Ignacio Guzú à esquerda e reprodução fotográfica do retábulo da capela-mor de Santa Maria de Fé.
(Fotografia do autor)

São Domingos de Gusmão é apresentado em atitude de marcha, vê-se o pé esquerdo à frente e o joelho direito flexionado e há sugestão de movimentação no panejamento. A cabeça estava voltada para o centro do retábulo, na mão direita carrega o estandarte e na outra mão o livro e uma maquete de igreja (atributos recorrentes do dominicano). Em correspondência com a peça descrita, São Francisco de Assis, sugere mover-se da direita para o centro, o braço direito inclinado nesta direção e sustenta na mão esquerda um livro¹⁰.

Entre São Domingos e a Imaculada estava São Pedro voltado para o centro do retábulo apresentando na mão direita, a chave, na esquerda, o livro. Em correspondência estava São Paulo que, na posição retabular, estendia seu braço direito ao centro e o joelho esquerdo ligeiramente flexionado na mesma direção. O atributo espada estava inclinado em direção ao centro sustentado pela mão esquerda que também traz o livro. O panejamento é representado com muita movimentação.

As posições das imagens do nicho inferior podem ser identificadas pelas linhas convergentes e divergentes do conjunto. A pesquisadora argentina Flavia Affani faz uma análise iconográfica do retábulo muito precisa, mas vale contribuir com seu estudo destacando um elemento que compõe a escultura revela a posição da maioria das peças que o compoem de forma mais precisa: a base. O suporte evidencia o ângulo mais preciso para a peça ser vislumbrada e encaixada no retábulo.

No corpo superior do retábulo, na extremidade esquerda, ficava a imagem de São Luiz Gonzaga¹¹ em um nicho menor (também a imagem numa escala um pouco menor), avançando ligeiramente da esquerda ao centro. Seu atributo, a cruz, estava diagonalmente dirigido ao centro. Na outra extremidade do mesmo corpo ficava a imagem de Santo Estanislau Kotska em sua iconografia mais recorrente carregando o menino Jesus. Nesta composição, o sustenta no braço direito. Sua direcionalidade pendia da direita para o centro. Seu nicho e a imagem correspondiam às dimensões do outro santo noviço.

No nicho esquerdo, ladeando o central, encontrava-se o padroeiro das missões, São Francisco Xavier, em uma pose bem dinâmica, como na gravura do flamengo Gerard Edelinck

¹⁰ Ver: AFFANI, Flavia Monica. “Reconstrucción hipotética de un retablo de las misiones jesuíticas de guaraníes, escenario originario, interpretación iconográfica y concepto barroco del espacio, persuasión y participación”. In IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Centro Argentino de Investigaciones del Arte. F.F. y L. UBA. P.p.5-10.

¹¹ O pesquisador Darko Sustersic explica que as imagens estão expostas atualmente nas salas do museu, com exceção do San Luiz que está na igreja do mesmo nome da localidade de General Delgado, no Paraguai.

(1649-1707) identificada como *Prédication de Saint François Xavier* que é a ilustração do livro *Vie de Saint François Xavier, Apôtre des Indes et du Japon*, publicado em Paris em 1683 pelo Padre Dominique Bonhours (ver **Fig. 2**). Acabeça inclinada levemente contra o centro, enquanto o braço esquerdo indica para o alto, sua mão acompanha o ângulo da cabeça que também carrega o atributo da cruz, este indicando para cima e para esquerda. O movimento do panejamento é intenso, paramentado, a estola em situação de movimento. Olhar ligeiramente voltado para cima. Correspondente ao outro nicho que ladeava o central, apresentava-se São Francisco de Borja que, em solene traje litúrgico dirigia-se da direita ao centro, cabeça inclinada para esta direção, seu antebraço inclinado para a direita, esta mão traz a cústodia que estava inclinada para o centro do retábulo.



Fig. 2 - Gravura *Prédication de Saint François Xavier* de Gerard Edlink, 1683.

(Fonte: disponível em:

<http://www.statenvertaling.net/kunst/iconclass/11h/173>
>. Acesso em: 10 fev. 2015)

As imagens do pano central tem expressão significativa, intensificada pelos olhares, ambos voltados para cima¹². No corpo inferior, a Imaculada Nossa Senhora da Conceição (ou Assunção como sugere Affani) com as mãos postas para cima, conduz o olhar para o alto como Santo Inácio no nicho acima com cabeça inclinada, este em expressão de êxtase.

As imagens dos santos constroem uma unidade temática: no primeiro corpo, os nichos periféricos traziam São Domingos e São Francisco de Assis, grandes referências da Idade Média para a criação da Companhia. Estes religiosos foram contemporâneos e fundadores de institutos mendicantes, e com este perfil, foram eficazes na propagação da mensagem evangélica. Ambos são modelos exemplares de santidade. Os jesuítas demonstraram com frequência que seu fundador foi, como São Francisco ou São Domingos, um grande intercessor diante de Deus, atribuindo grande importância aos seus milagres.

A atividade apostólica dos Jesuítas configurou práticas devocionais que, ditaram as diversas expressões iconográficas. Os jesuítas foram importantes agentes dos principais cultos e da iconografia católica moderna. Entre estes, deve-se mencionar os que eram de especial

¹² Ver as características iconográficas da Virgem Imaculada e da Assunção em Louis Réau.

interesse da Companhia na divulgação do culto Cristológico, do culto Mariano e do culto aos apóstolos Pedro e Paulo, estes comparados a Santo Inácio de Loyola e Francisco Xavier respectivamente¹³. Nos nichos laterais que ladeavam o central, estavam os apóstolos que simbolizam os pilares da Igreja, São Pedro e São Paulo, este último, por ser o apóstolo dos “gentios”, trazia um significado especial em uma missão.

No nicho central do corpo encontrava-se a Virgem Imaculada Conceição. A Companhia de Jesus assumiu o compromisso da propagação do culto à Virgem, respeitando os postulados da Reforma Católica, na certeza da manifestação ardente do mistério da Imaculada Conceição que aparece centralizada pela importância dada na catequese para a difusão do dogma mariano (Martins, 2004).

No corpo superior, sustentado por devoções basilares da Igreja, estão os santos da Companhia.

A preocupação com a difusão da devoção aos santos jesuítas começou antes mesmo da canonização dos padres e noviços. Para agilizar o processo, os hagiógrafos da Companhia desenvolveram narrativas para contar os percursos espirituais destes homens, modelos de conduta para os fieis e para os próprios membros da Ordem.

Nas extremidades do corpo superior estavam os dois jovens contemplativos: Santo Estanislau Kostka, morto aos 18 anos em sua recorrente iconografia, com o Menino nos braços, e São Luiz Gonzaga com a cruz, morto aos vinte e dois. Os jesuítas investiram na vocação desses *anjos revestidos da natureza humana*¹⁴, como eram chamados, considerados espíritos puros que estavam além de todas as coisas terrenas. Santo Estanislau Kostka (1550-1568) e São Luis Gonzaga (1568-1591) serviram de modelo para a juventude por suas mortes precoces. Suas imagens foram multiplicadas depois das canonizações em 1726 e a nomeação conjunta como guardiões dos colégios da Companhia.

O nicho adjacente ao central à direita era ocupado por São Francisco Xavier Pregador. Luisa Elena Alcalá (2005) afirma que, na América Latina, as imagens de São Francisco Xavier (1506-1552) com maior recorrência são as que abordam sua dimensão missionária. Apesar de São Francisco Xavier ter desenvolvido seu trabalho missionário no Oriente, (Malaca, Goa, Japão etc.), por ser pioneiro, tornou-se modelo para os jesuítas na América.

No contraponto, do outro lado, um São Francisco de Borja triunfante com paramentos solenes. Como abordado anteriormente, o atributo que carrega na mão é a custódia que ratifica sua grande devoção à Eucaristia.

No centro estava Santo Inácio de Loyola vestindo a sotaina e a capa, em expressão de êxtase. O indicador da mão direita está apontando para seu peito com a inscrição IHS, o nome de Jesus.

Pfeiffer (2003) inaugura seu artigo sobre iconografia jesuíta referindo-se a seu signo, o emblema da ordem jesuítica, IHS. É o monograma constituído da abreviação das três primeiras letras do nome de Jesus em grego ou da escrita latina do nome tal como se usava na Idade Média: *Ihesus*¹⁵. O autor afirma que a sigla já era conhecida no seio da Igreja desde os manuscritos dos Evangelhos no século IV. O signo foi difundido pelas ordens mendicantes dominicana e franciscana, propagado especialmente pelo frade Bernardino de Siena no século XVI.

O monograma está inserido em dois círculos concêntricos, os elementos que compõem são as três letras, a cruz acima da trave da letra “H”. A Companhia de Jesus adotou o nome do Salvador como insígnia fazendo uso de acréscimos. A cruz pode substituir as duas primeiras

¹³ Maria Cristina OSSWALD, sugere ver de sua autoria: *Cultos y iconografías jesuíticas en Goa durante los siglos XVI y XVII: El culto y iconografía de San Francisco Javier*, in catálogo da exposição *San Francisco en las artes; el poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Abril 2006, 248 e 250.

¹⁴ MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII*. Tradução Ana Maria Guasch. Madri: Ediciones Encuentro, 2001.

¹⁵ O significado das iniciais sendo de Iesum Hominum Salvator (Jesus Salvador dos Homens) é considerado uma interpretação posterior. Dicionário de símbolos Cristãos, Editora Vozes: São Paulo. P.188. 2009.

letras “IH”. As variações podiam conter os três cravos unidos pelas pontas; a lua e estrelas; o coração; os raios do sol; o Menino Jesus no lugar da Cruz.

Inácio de Loyola resolveu dar o nome de Jesus após a visão pela qual foi surpreendido às portas de Roma. A Trindade lhe apareceu em uma igreja abandonada na zona rural romana onde ouviu Cristo, carregando a cruz, proferir estas palavras cheias de promessas: "Ego vobis Romae propitius ero"¹⁶. Esta cena em que a Providência se manifestou, marca o batismo da Companhia, por isso mereceu ser um tema recorrente representado nas igrejas jesuítas.

O Retábulo da Capela-mor de Santa Maria de Fé- Paraguai

A reconstituição da organização das imagens no retábulo da capela-mor de Santa Maria de Fé pode ser feita graças a duas referências: as descrições de padre Jaime Oliver¹⁷ que são consideradas como um dos mais importantes relatos de época para o auxílio da pesquisa sobre imaginária dentro das missões guaranis – por descreverem a ornamentação de várias igrejas no período reducional – e a fotografia do retábulo datada do início do século XX publicada nas comemorações do centenário da independência do Paraguai datada de 1911¹⁸ (**Fig. 1**).

As esculturas de madeira encarnadas e estofadas não sofreram restauração e cinco delas estão expostas no museu diocesano de Santa Maria de Fé¹⁹. O retábulo que as abrigava era formado por dois corpos e três panos. Os seis nichos que continham as imagens são mencionados e identificados no relato de Padre Jaime Oliver. São Joaquim e Santana ocupavam as extremidades do corpo inferior. No nicho central deste corpo, que era maior que os nichos que o ladeavam, ficava a Virgem com o Menino. No corpo acima, os santos da Companhia: Santo Inácio no centro e, em cada lado, São Francisco Xavier e São Francisco de Borja.

O item altura das imagens é de extrema importância para a discussão proposta, pois fornece um indicativo para fundamentar a reconstituição da disposição das peças em seu retábulo. Por isso houve o empenho da conferência destes dados. Devido à divergência sobre as dimensões, buscou-se verificar a altura das esculturas do corpo superior em loco. A medição realizada pelo autor apontou que a altura das três imagens é praticamente a mesma, medem entre 1,61 e 1,62 metros. As dimensões próximas fortalecem a hipótese de todas pertencerem ao mesmo conjunto retabular²⁰.

Darko Sustersic (2010) revela que as imagens de Sant’Ana e São Joaquim medem 1,64 metros. Sustersic fornece as seguintes alturas para os santos da Companhia que estavam dispostos no corpo superior: São Francisco Xavier e São Francisco de Borja 1,58 e Santo Inácio de Loyola, 1,54 m e reforça a diferença de quatro centímetros da imagem do fundador para as demais: supõe que a figura central estaria sobre um pedestal, solução que daria destaque sobre as imagens laterais. O outro fator revelado no livro de Sustersic é sua relação com a figura da Virgem na parte inferior do corpo, criando uma estrutura compositiva e simbólica ao pano central do retábulo. As dimensões fornecidas nas fichas técnicas do museu, onde as obras estão em exposição informam: São Francisco Xavier, 1,61m; São Francisco de Borja, 1,67m e Santo Inácio de Loyola, 1,64m.

Quanto às questões que envolvem as características iconográficas, é necessário observar as poses, os traços fisionômicos, as expressões faciais, indumentária e, se possível, os atributos.

As esculturas apresentam um leve movimento de corpos. Quanto às expressões, é observável que o olhar do designado Santo Inácio de Loyola, que estava no nicho central do

¹⁶ Neste momento, Inácio se sente na intimidade do Pai e do Filho, na comunhão, que será confirmada através da Igreja, oferecendo serviços e obediência através do Papa. Ver PALAORO, Adroaldo. Experiência espiritual de Santo Inácio e a dinâmica interna.

¹⁷ O Jesuíta Padre Jaime Oliver percorreu as reduções guaranis descrevendo os programas iconográficos de igrejas de vários povoados. Antes de ser expulso (1767), inventariou a igreja de Santa Maria de Fé.

¹⁸ A informação sobre a procedência da foto foi dada pela funcionária do museu.

¹⁹ A imagem de Nossa Senhora encontra-se, atualmente, na igreja do povoado.

²⁰ A fotografia não garante que esta seria a disposição das imagens descritas por Padre Jaime Oliver no século XVII.

corpo superior na fotografia, é direcionado para direita. A imagem designada como São Francisco de Borja tem a cabeça voltada para direita, mas seu olhar é centralizado. Considerando que a cabeça do suposto São Borja é encaixada, poderia ter sido inclinada posteriormente. Seria mais difícil intervir no olhar esculpido da outra imagem identificada como Santo Inácio de Loyola que não está focado para o centro (**Fig. 3**). Já São Francisco Xavier tem olhar e cabeça voltados para esquerda.

Os traços fisionômicos de Santo Inácio e São Francisco de Borja não correspondem às orientações iconográficas que os identificam: a imagem identificada como São Francisco de Borja deveria ser mais marcada por rugas e o fundador teria a representação da face mais lisa²¹. Como estão identificadas, a correspondência poderia ser inversa, o que levantaria duas hipóteses, ou os santos estão trocados ou é assinalado um erro iconográfico da oficina que os concebeu.

A imagem identificada como Loyola carrega na mão direita um fragmento de objeto, o que faria contraponto simbólico e formal com o atributo de São Xavier representado carregando na mão esquerda um objeto que seria a cruz.



Fig. 3 – Da esquerda para direita: Detalhe São Francisco de Borja (?) e Santo Inácio de Loyola (?).
(Fotografia do autor)

Pensando nas expressões faciais, as imagens que estavam no corpo inferior, São Joaquim e Santana apresentam um olhar sereno, intenso, parecendo provocar um diálogo com os fiéis. O envolvimento com o observador aplica-se igualmente através de seus gestos. Se relacionarmos verticalmente as peças, poderíamos ver relações das poses e gestos, além dos volumes entre as peças de cada pano. Assim, há possibilidade de simular uma composição diferente da apresentada na fotografia, para hipoteticamente ver se existia mais ou menos diálogos formais, seguindo as indicações de padre Oliver.

Todo o contexto das imagens retabulares é organicamente relacionado, na intenção de proporcionar uma ligação entre a esfera do sagrado e o espaço ocupado. Os seis objetos deveriam estar integrados com uma forte coerência interna, definindo o seu próprio espaço e sua relação com o público, determinando a unidade do conjunto abrigado no retábulo, onde a figura majestosa da Virgem é o centro que dá sentido à composição.

²¹ Ambos os santos são representados com calvície, paramentados, a característica mais notável para diferenciá-los são os traços fisionômicos, as faces desses jesuítas serviram de molde logo após os respectivos falecimentos.

Ortega Mentxaca traz uma importante informação sobre a relação entre Santo Inácio de Loyola e os pais da Virgem Maria. São Joaquim e Sant’Ana são associados à virtude da caridade, pois praticaram o exercício de distribuir esmolas (Ortega Mentxaca, Eneko 2010). Santo Inácio cita o casal na orientação do exercício da caridade: “No ministério de distribuir esmolas devem-se cuidar das seguintes regras (...) no matrimônio temos o exemplo de São Joaquim e de Sant’Ana, os quais, dividiram suas terras em três partes, a primeira deram aos pobres, a segunda ao ministério e serviço do templo, a terceira tomaram para a subsistência dos mesmos e de sua família”²².

O professor de história da arte Darko Sustersic destaca as pesquisas de Cristina Auletta e Estela Serventi²³ da Universidade de Buenos Aires realizadas sobre a imaginária jesuítica das missões. Especificamente, cita um trabalho que busca esclarecimentos sobre questões relativas à iconografia belga de *Notre Dame de Foy*, transformada na missioneira Santa Maria de Fé.

Hector Schenone relata que a devoção de Nossa Senhora da Fé foi introduzida no rio da Prata, em 1628, pelos Padres Diego Ranzonier, Justo van Serck e Nicolás Hénard. Os religiosos de origem franco-belga trouxeram uma cópia da imagem da virgem. Quando a redução Santa Maria de Fé se estabeleceu, a imagem foi substituída por uma maior, que não tem as mesmas características iconográficas. A reconstrução do retábulo permite confirmar que a imagem que está abrigada na atual igreja do povoado é a mesma “Nossa Senhora da Fé”.

Bibliografia

- Affani, Flavia. *Reconstrucción Hipotética de un Retablo de las Misiones Guaranies. Escenario Originario, Interpretación Iconográfica y Concepto Barroco del Espacio. Persuasión y Participación*. (S/D). Acessado em 12/02/2015. Disponível em: < <http://www.caia.org.ar/docs/01-Affani.pdf> >.
- Alcalá, Luisa Elena. *Fundaciones Jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: El Viso, 2002.
- Aldazábal, José. *Gestos e Símbolos*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- Alfaro, Alfonso. “El Gran Teatro del Cielo”. In: _____. *Arte y Espiritualidad: Jesuíta II*. México, D. F.: Artes de México, 2004.
- Auletta, Estela A. I. El P. Jaime Oliver S.J. y su “Breve Noticia de la Numerosa y Florida Cristandad Guaraní” in Gadelha, Regina A.F. (org.). *Missões Guarani Impacto na Sociedade Contemporânea*. São Paulo: EDUC-FAPESP, 1999.
- Bachettini, Andréa Lacerda. *A Imaginária Missioneira no Rio Grande do Sul: Estudo sobre o Acervo Escultórico do Museu das Missões*. Dissertação, PUCRS/FFCH, 2002.
- Carvalho, Maria João Vilhena de. *Escultura. Normas de Inventário Artes Plásticas /Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.
- Furlong, Guillermo S. J. *Los Jesuitas en la Cultura Rioplatense*. Montevideo: Editora, 1933.
- Furlong, Guillermo, S. J. *Los Jesuitas: su Origen: su Espíritu: su Obra: la Compañía de Jesús a través de los Cuatro Siglos de su Existencia*. Buenos Aires: Imprenta Gotelli, 1942.
- García Gutiérrez, Fernando, S. J. *Aspectos del Arte de la Compañía de Jesús*. Sevilha: Ediciones Guadalquivir, 2006.
- Gutierrez, Ramón (Coord.). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Ediciones Catedra, 1995.
- Gutierrez, Ramón. *As Missões Jesuíticas dos Guaranis*. Rio de Janeiro: UNESCO/SPHAN/ Fundação Pró-Memória, 1987.
- Loyola, Santo Inácio. *Exercícios Espirituais*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- Martins, Fausto Sanches. *Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal*. Porto: 2004. Acesso em: 10/05/2015. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3768.pdf> >.
- Martins, Nestor Torelly. “Exemplares do Arcanjo São Miguel na Escultura Missioneira e suas Interpretações”. 1992. Dissertação, Unissinos, 1992.
- Meliá, Bartomeu. *Las Reducciones Jesuíticas del Paraguay: un Espacio para una Utopía Colonial*. Assunción: Estudios Paraguayos. V. 6. N. 1, p. 157-167, 1978.

²² Santo Inácio de Loyola. *Exercícios Espirituais*. Pp. 337-344.

²³ O artigo referido por Sustersic chama-se *Una devoción belga en las misiones jesuíticas de guaraníes*, publicado nos anais do Congresso *Jesuítas, 400 años en Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, 1999, t. I, pp. 43-65. O texto não foi encontrado.

- Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. “A Imagem Religiosa no Brasil”. In: AGUILAR, Roberto (Org.). *Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos, 2000.
- O’Malley, John W. *Os Primeiros Jesuítas*. São Leopoldo: UNISINOS; Bauru: EDUSC, 2004.
- O’Malley, Jonh W., S. J. “San Ignacio y la Misión de la Compañía de Jesús en la Cultura”. In: _____. *Ignacio y el Arte de los Jesuitas*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 2003.
- Osswald, Maria Cristins. “S. Francisco Xavier no Oriente: Aspectos de uma Devoção”. In: _____. *São Francisco Xavier*. Porto: Edição Inova, 2007.
- Pffeifer, Heinrich, S. J. “La iconografía”. In: _____. *Ignacio y el Arte de los Jesuítas*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 2003. p. 177-179.
- Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Introducción general. V. 3. Barcelona: ed. Serbal, 2000.
- Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 1 a 5, vol. 3. Barcelona: ed. Serbal, 2000.
- Ribera, Adolfo., e Hector Schenone. *El Arte de la Imaginaria en el Rio de La Plata*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alonso. *Las Pinturas de la Vida de San Francisco Javier del Convento de La Merced de Quito: Fuentes Gráficas y Literarias*. Madri: Anales del Museo de América, 2007.
- Schenone, Héctor H. *Iconografía del Arte Colonial: los Santos*. V. 1-2. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1990.
- Schenone, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial: Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2009.
- Sustercic, Bozidar D. *Imágenes Guaraní-jesuíticas*. Asunción: Centro de Artes Visuales/ Museo Del Barro, 2010.
- Sustercic, Bozidar D. “El ‘Insigne Artífice’ José Brasanelli: Su Participación en la Conformación de un nuevo Lenguaje Figurativo en las Misiones Jesuítico-guaraníes”. In: Aranda, Ana Maria (org.). *Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. V. 1. Sevilla: Ediciones Giralda, 2001.

Uma “obra de arte total”: a talha da capela particular de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz – Tarouca

Pedro Vasconcelos Cardoso¹



Introdução

A capela particular de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz (Tarouca), foi instituída em 17 de Setembro de 1624, por João de Castro Soeiro², e sua irmã Maria de Castro, quando estes eram ainda solteiros³.

A existência na sacristia da capela de um retábulo, de estrutura menos complexa, praticamente confinado a uma pintura sobre madeira, com a data de 1637⁴, onde surgem duas figuras de sexo oposto⁵, em jeito de doadores, parece remeter para o primitivo altar que terá existido aquando da construção da capela no século XVII (**Fig. 1**). Reedificada em 1727 pelo Sargento-mor da Comarca de Lamego, Francisco Pereira de Almeida⁶, é desta última intervenção que resulta o actual interior de “obra de arte total”⁷.

¹ Doutorado em Estudos de Património (U.C.P. Centro regional do Porto) com o tema “*Estudo da arte da talha das capelas particulares dos arciprestados de Lamego e Tarouca*”. Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

² Este era descendente de João de Castro de Almeida e D. Helena Lisa Soeiro. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Ascendencia de Timotheo Pereira Lobo da Silva*. f. 1v.

³ “(...) nas cazas das moradas de Joam de Crasto estando elle ahi prezente com sua Irmã Maria de Crasto, solteiros (...)”. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Escratura de doação de bens de raiz pera sempre*, f. 1.

⁴ A data aparece pintada sobre um livro que se encontra aos pés da figura masculina com traje dominicano. Em cima desse livro está pousado um ramo de açucenas.

⁵ Uma do sexo masculino e outra feminino, a lembrar os dois irmãos que instituíram a capela em 1624. Ambos envergam hábitos dominicanos, provavelmente ao centro estaria a imagem de Nossa Senhora da Nazaré, numa visão rodeada por nuvens e anjos (**Fig. 1**). A composição da cena lembra o episódio da aparição de Nossa Senhora a São Domingos, quando Esta lhe entrega o Rosário, cena que por vezes é pintada conjuntamente com Santa Catarina de Siena do lado oposto a São Domingos, como se pode ver num caixotão da capela particular de Nossa Senhora da Conceição, Vila Meã, Ferreirim, a poucos quilómetros da capela de Cravaz.

⁶ Este passou a chefiar o morgado por matrimónio com D. Ana Maria Luísa Lobo da Silva, herdeira da casa e capela, “porque seos 4 irmaos os Beneficiados Francisco Lobo da Silva Luís de Castro Lobo e os Religiosos Frei Sebastião do Nascimento Observante e Frei Alexandre da Madre de Deus Capuchinho”, eram todos religiosos, o que delegou a sua continuação na irmã que prosseguiu a geração. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Ascendencia de Timotheo Pereira Lobo da Silva*. f. 2.

⁷ Esse conceito pressupõe que a concepção das diversas artes que constituem o interior do espaço sacro, a pintura, escultura e azulejaria, sejam pensadas como um todo, aquando da sua execução inicial. Tal parece evidente, por exemplo, na conjugação que é feita entre a barra dos azulejos e as molduras em talha que ocupam parte das paredes laterais da capela. Esta ideia é corroborada pela datação que podemos fazer das diversas manifestações artísticas existentes no interior da capela, todas passíveis das primeiras décadas de Setecentos, com excepção do sacrário, peça já rococó. Vd. SERRÃO, Vítor – Sobre o

Afastada da igreja matriz de São Pedro de Tarouca⁸, ainda nos dias de hoje este pequeno templo é usado para ministrar a liturgia à população local por diversas ocasiões. Este motivo, referido nas Constituições Sinodais da diocese de Lamego⁹, foi, por diversas vezes, invocado pelas famílias nobres na tentativa de obter permissão do bispo para a edificação dos seus espaços sacros particulares.



Fig. 1 – Pintura do retábulo da sacristia da capela de N. Sra. da Nazaré, Cravaz (Tarouca), com duas figuras de hábitos dominicanos cuja postura lembra a de dois doadores.
(Fotografia do autor: 2014)

conceito de hibridismo artístico e outras categorias operativas da História da Arte portuguesa. In <https://www.facebook.com/notes/857816010906555/> (2015.01.11; 11 h; SOBRAL, Luís de Moura – Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português. In *Actas: Struggle for Synthesis, The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries, Simpósio Internacional*. Lisboa: IPPAR; Ministério da Cultura, 1999, vol. 1, pp. 304 – 305.

⁸ Este é um dos fundamentos apresentados pelo administrador da capela, Luís de Castro Lobo, em inícios do século XVIII, com o intuito de obter licença para celebrar nesse espaço a missa também nas quatro principais festas litúrgicas do ano, uma vez que “*tem sua mulher já velha, e coatro filhas donzelas, e recolhidas, e por menos inconvenientes, e por ser distante da matris não podem ouvir missa (...)*”. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Provizão por que vinha conceder licença per [dizer] missa na Capella de Nossa Senhora de Nazare do logar de Cravas*. f. 1.

⁹ “Quando os nossos Visitadores acharem, que ha Aldeas tão distantes da Igreja Parochial, que com decencia, & conveniencia se não pode levar o Santissimo Sacramento aos enfermos, pelo menos em tempo de Inverno, ordenem, & mandem, que se edifiquem nellas Ermidas, á custa de quem direito for, para nellas poder o Parocho, (...) dizer Missa, & levar dahi o Santissimo Sacramento aos enfermos das ditas Aldeas”. PORTUGAL, D. Miguel de – *Constituicoens Synodales do Bispado de Lamego: 1639*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1683, p. 303.

1. O conceito de *totalidade* da capela de Nossa Senhora da Nazaré – Cravaz

O espaço interior da capela de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz (Tarouca), sugere um modelo que teve larga aceitação na capital portuguesa e que se tornou “*uma característica das igrejas de corte*”¹⁰. Nele se alargou o uso da talha, anteriormente confinada aos altares, a outras zonas do templo, nomeadamente à nave através de grandes molduras que enquadram pinturas conjugadas com a arte azulejar, de forma a que todo o templo fosse revestido por diversas manifestações artísticas. Não será alheio ao local de origem deste modelo - a cidade de Lisboa - o uso de embutidos de mármore que é também sua característica, uma vez que era na capital que as influências artísticas italianas se faziam sentir com mais força, através da arte da corte, ou das elites mais informadas que adoptavam os modelos romanos¹¹, sendo o mármore o material de eleição da retabulística de Roma.

Apesar de se ter verificado uma tendência, bem mais expressiva a sul, para a talha barroca se conjugar com os embutidos de mármore, principalmente no embasamento¹², a capela de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz, não deixa de aderir ao uso dessa pedra, sendo no entanto quase uma excepção¹³ no que concerne à utilização destes, se considerarmos os pequenos templos particulares que ainda subsistem nos arciprestados de Tarouca e Lamego (**Fig. 2**). Tal parece consubstanciar a ideia, já referida, de que este espaço terá seguido o modelo do programa decorativo muito em voga nos finais de Seiscentos em igrejas e conventos de Lisboa. Em Cravaz, eventualmente por manifesta falta de recursos económicos ou de artistas regionais que soubessem executar a técnica de embutidos marmóreos, o seu uso passa pela imitação destes nas ilhargas da mesa de altar, banqueta e parte do sotobanco (**Fig. 2**).



Fig. 2 – Pormenor do sotobanco e ilharga da mesa de altar da capela de N. Sra.da Nazaré, Cravaz (Tarouca), onde se imitam embutidos de mármore, a exemplo do que era usual nas igrejas da capital ou do sul do país.
(Fotografia do autor: 2014)

¹⁰ SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 80. Muitas vezes nesta época as igrejas foram “*embelezadas por ordem de fidalgas para servir a conventos privilegiados de freiras*”.

¹¹ São os casos da capela de São Gonçalo, no convento de São Domingos de Benfica ou o altar da Santíssima Trindade, na igreja de São Roque, em Lisboa. O recurso a embutidos de mármore é já notado no período Proto-barroco, “*constituindo os mármoreos com embutidos, de influência italiana, excepções associadas a clientelas mais esclarecidas e de maiores recursos financeiros*”. LAMEIRA, Francisco - *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve; Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, p. 90. Continuaram a ser utilizados no Barroco Pleno por “*algumas elites mais esclarecidas, normalmente associadas à corte, e de maiores recursos financeiros, tendo sido empregues, quer na totalidade dos retábulos, (...) quer nos seus embasamentos (...)*”. *Ibidem*, p. 94.

¹² Apontamos como exemplo do modelo que temos referido os espaços de dois cenóbios lisiponenses cujos altares-mores conjugam a talha dourada com os embutidos de mármore: a igreja do convento dos Cardaes e a da Encarnação das Comendadeiras de Avis.

¹³ Apenas registamos nas capelas particulares dos dois arciprestados de Tarouca e Lamego outra imitação de embutidos de mármore no que resta da banqueta do altar da capela da quinta da Chumbeira, em Cambres.

É igualmente característica do modelo lisiponense o uso de pintura de grande dimensão emoldurada por largas cercaduras de talha, colocada nas paredes laterais dos templos, sempre rematadas por azulejaria na parte inferior. As molduras dos quadros são “*ornadas de folhas de acanto e óvulos*”¹⁴. Daqui resulta um interior coberto de azulejos e talha rematando-se mutuamente, inclusive com a pintura, aspecto que se verifica, embora numa escala de dimensões mais reduzidas, nesta capela regional (**Fig. 3**). O modelo foi aqui adaptado, de forma sábia, para integrar a abertura de uma das paredes laterais, habitual neste tipo de espaços, uma vez que era necessário estabelecer uma comunicação entre a capela e o interior da habitação dos seus proprietários. Esse local, usado pela família instituidora do templo para assistir aos actos litúrgicos, recatada dos olhares públicos, mediante grades enxaquetadas, foi emoldurado por grossa cercadura de talha¹⁵. Esta solução permitiu um jogo de simetria com a parede do lado do Evangelho, onde existe em espaço idêntico uma pintura da *Fuga para o Egipto* (**Fig. 3**). Tal trouxe unidade à concepção de *totalidade* do espaço, permitindo também manter-se próximo do modelo espacial, já referido, de “*obra de arte total*” em voga na capital durante o período do Barroco Pleno.



Fig. 3 – Interior de “*obra de arte total*” da capela de N. Sra. da Nazaré, Cravaz (Tarouca). É perceptível a conjugação entre as artes da azulejaria, da talha e da pintura, numa tentativa de obter um espaço de *totalidade* de grande aparato.
(Fotografia do autor: 2015)

¹⁴ SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 80. Este modelo foi seguido em outros espaços fora da cidade de Lisboa, como é o caso da igreja da Misericórdia, em Évora ou de Santo António, em Lagos.

¹⁵ Na moldura usou-se um pequeno friso de óvulos e dardos cercado por outro, mais grosso, onde surgem ramagens de acanto com fénixes debicando bagos.

1.1 – O programa iconográfico do tecto da capela de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz

Outro espaço de Lisboa, o antecoro do convento das Flamengas, apresenta a mesma tipologia e conceito que acabamos de referir. O *bel composto* do seu interior é, de acordo com Luís de Moura Sobral, de 1680. Ainda segundo este autor, o programa iconográfico completo que exhibe nas paredes e tecto alude aos Mistérios do Rosário, desde a *Anunciação* à *Coroação da Virgem*, passando pela *Natividade* até à *Ascensão* de Cristo. As mesmas quinze cenas (Mistérios) preenchem os caixotões principais¹⁶ do tecto da capela (**Fig. 4**). O Rosário parece ser o tema principal do programa deste pequeno templo, tal como da sala do antecoro das Flamengas. Recordamos aqui a eventualidade de o primitivo retábulo da capela de Cravaz ter albergado a pintura, agora existente na sua sacristia, com duas figuras envergando os hábitos dominicanos, a lembrar São Domingos e Santa Catarina de Siena, tendo sido ao fundador dessa Ordem que, em aparição, Nossa Senhora terá entregue as contas do Rosário (**Fig. 1**). O Terço integra-se na mentalidade Reformada do pós-Trento, uma vez que “*está intimamente ligada à luta da Igreja contra os “infiéis” e contra todo o tipo de “heresias”. (...) O Rosário ajudará (...) milagrosamente os Católicos contra o Islão, contra os Protestantes e finalmente contra os Turcos, tendo sido a vitória de Lepanto de 1571 atribuída ao seu patrocínio*”¹⁷.

Por outro lado, Portugal sempre relacionou ou dedicou importantes momentos da sua história a desígnios da Virgem¹⁸. A intercessão pedida à Mãe de Cristo e a devoção sentida à Sua pessoa por sucessivos monarcas¹⁹, em especial nos momentos relacionados com a soberania da nação, será responsável pelo grande número de instituições de capelas particulares dedicadas a Maria por parte das famílias nobres ou fidalgas, uma vez que esta era também uma forma de se mostrarem apoiantes da Casa Real portuguesa. Tal contribuiu significativamente para que o nome de Maria, sob as mais diversas invocações, e em grande número sob a forma de Imaculada Conceição, fosse o de maior patrocínio nas capelas particulares dos arciprestados

¹⁶ Entenda-se como caixotões principais aqueles que se encontram ao centro, mais perto do cume, e também junto ao altar. Esta hierarquia estabelece prioridades entre as figuras nele apresentadas. Cristo e Nossa Senhora, ocupam os painéis centrais e junto ao altar, enquanto que os santos aparecem junto à porta de entrada e nos painéis laterais, menos elevados na abóbada, e por isso mais próximos do mundo terreno. Cristo, junto ao altar, surge do lado do Evangelho e ao centro, uma vez que esse lugar é o de maior importância face ao da Epístola, para onde se renegou os painéis da Virgem que ficam perto do retábulo. Esta hierarquia na disposição das imagens era regulamentada pelas próprias Constituições Sinodais. Segundo a disposição tridentina às imagens sacras devia-se atribuir o seguinte grau de hierarquia: à de Cristo e à cruz “*se deva maior adoração, & reverencia, (...) que nas outras Imagens de Santos não concorre, (...) a Mãe de Deos se lhe deve maior veneração, que aos Anjos, & aos Santos, (...) preferindo-a, não somente a todos os Santos, mas aos Anjos, & Archanjos*”. Deste modo Cristo surgiria como a figura mais importante dentro do espaço sacro, seguindo-se Maria, Sua Mãe, e finalmente os santos. PORTUGAL, D. Miguel de – *Constituicoens Synodales do Bispado de Lamego: 1639*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1683, pp. 14-15.

¹⁷ SOBRAL, Luís de Moura – Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português. In *Actas: Struggle for Synthesis, The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries, Simpósio Internacional*. Lisboa: IPPAR; Ministério da Cultura, 1999, vol. 1, p. 310.

¹⁸ “*Great Portuguese moments are often Marian moments, wich embrace events either directly realted or dedicated to the Virgin Mary. (...) Portugal can be identified as a Marian nation. Devotion to the Virgin Mary plays an importante role in the personal piety of many Portuguese (...)*”. CLEMENTE, D. Manuel – Devotion to the Virgin Mary in Portugal. In CARVALHO, Maria de Lourdes Simões de; ROBINSON, Julia, coord. – *Crowning Glory: Images of the Virgin in the arts of Portugal*. Lisboa: Gabinete das relações internacionais, Ministério da Cultura de Portugal; The Newark Museum, 1997, p. 87.

¹⁹ D. Afonso Henriques, “*the churches he built were dedicated to the Virgin Mary*”; D. João I agradece a vitória de Aljubarrota com a construção do mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha); D. João IV após conquistar a independência de Portugal face a Espanha consagra o país à Virgem da Conceição. Vd. *Ibidem*.

de Tarouca e Lamego²⁰. A devoção à Virgem era por isso comum entre as famílias nobres portuguesas.

A veneração que Lhe era prestada manifesta-se na capela de Cravaz de forma eloquente, não só através da imagem central do retábulo, como nas representações dos Mistérios pintados nos caixotões. Essas cenas bíblicas, do tecto da capela de Carvaz, rodeadas pelas figuras dos apóstolos²¹, remete-nos para uma arte catequética onde a parenética dos salutarex exemplos, das figuras virtuosas que fizeram a história da Igreja, nos lembra que o sofrimento em nome dos ensinamentos de Cristo é compensado pela ressurreição, ou vida eterna após a morte – como se pode ver nos últimos painéis do tecto junto ao altar: a *Ascensão de Cristo*, *Assunção de Nossa Senhora* e *Coroação* Desta pelo Pai e Filho, após uma vida sem pecado (**Fig. 4**). Mas a doutrina da Igreja não se esgota nas figurações bíblicas do tecto, antes sai reforçada nos quatro cantos desta cobertura. Neles, como se fossem os quatro pilares do edifício, encontramos São Gregório Papa, São Jerónimo, Santo Agostinho e Santo Ambrósio, os quatro primeiros Doutores da Igreja latina²² e de alguma forma pilares da sua doutrina.

As legendas desenhadas por baixo de cada caixotão, bem como a utilidade das cenas pintadas, que auxiliam na recitação do Terço, provam que esta arte estava ao serviço da fé, como catecismo aberto. Para além desse lado prático, cumpria, através da exaltação dos sentidos, outra função: a nobilitação do espaço. Nesta realizava-se a vontade dos instituidores e seus descendentes em prestar louvor, neste caso “*para mayor honra de Deus e de Nossa Senhora de Nazareth*”²³, mas também de “*valorização egocêntrica, permitindo o destaque social dos que possuem recursos para facilitar à colectividade o encontro com o divino*”²⁴, com aparato semelhante ao que se podia encontrar nos espaços sacros públicos da região. Desta forma, e também através da arte, as famílias destas capelas particulares afirmavam-se socialmente entre a comunidade local e perpetuavam a sua condição de nobreza.

Na figuração dos apóstolos regista-se a ausência de dois deles: São Judas Tadeu e Judas Iscariotes. Este último foi em alguns casos substituído por São Paulo, como se verifica no tecto de Cravaz, devido ao seu papel de traidor, enquanto que o primeiro parece ter sido trocado por São Lucas, que ocupa um lugar destacado no tecto, na fiada central, tal como São Pedro, o apóstolo em quem Cristo confiou a sua Igreja (**Fig. 4**). A importância dada a São Lucas no espaço liga-se com a lenda do orago da capela. Segunda a crença popular esta imagem de Nossa Senhora da Nazaré foi “*esculpida pelo próprio São José na presença de Maria e encarnada por São Lucas*”²⁵, uma vez que este também era pintor, facto que nos é destacado pelo artista que pintou o evangelista no tecto de Cravaz²⁶. Ainda de acordo com a lenda a imagem foi levada da cidade da Nazaré “*por hum mōge Grego, chamado Cyriaco, em tempo que se levãtou nas*

²⁰ Nestes dois arceprestados a invocação de Nossa Senhora da Conceição só é suplantada pela de Santo António, mas se juntarmos a figura da Virgem debaixo das diversas invocações esta é o orago que existiu em maior número entre as capelas particulares.

²¹ “*Chamaõ a esta Senhora de Nazareth; porque tem por tradição, que era do tempo dos Aposstolos, & que estava em aquella Cidade (...)*”. Estes foram, após a morte de Cristo, companheiros da Virgem, como se atesta na cena do Pentecostes ou da Dormição de Maria. MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuário Mariano*. Lisboa: Oficina de Antonio Pedroso Galvão, 1707, vol. 2, p. 160.

²² TAVARES, Jorge Campos – *Dicionário de Santos*. 3.ª Ed. Porto: Lello Editores, 2004, p. 48.

²³ Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Escuritura de duação e nomeação e vincolo, da Capella e instituição de legado*. f. 1.

²⁴ ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Espaços de culto público e privado nas margens do Douro: uma abordagem. Poligrafia*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão. Nº5, (1996), p. 57.

²⁵ NOÉ, Paula - *Ermida da Memória / Capela de Nossa Senhora da Nazaré / Capelinha do Sítio*. In http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1433 (2015.09.15; 12 h).

²⁶ Neste, para além de uma legenda, “*S. Lucas Evangelista, médico E pintor*”, aparece o santo a pintar uma imagem de Nossa Senhora com o menino ao colo.

partes de Ori te h a heresia contra oculto & veneração das imag s (...)”²⁷. Este entregou-a “a Saõ Jeronymo estando em Belem, donde o Santo Doutor pela grande, & estreita amizade, que professava com seu grande Padre a Aguiã dos Doutores, Agostinho Bispo de Hipponia, lha mandou a Africa, que a recebeo como joya digna de verdadeira estimação”²⁸. Este, porque “amava tanto aos seus filhos de Hespanha”²⁹ enviou-a para o convento de Cauliniana, junto à cidade de Mérida, de onde “foi trazida a esta ultima parte do mundo [ao Sítio da Nazaré] pello monge Romano, tendolhe companhia el Rey Dom Rodrigo, no anno de Christo, setec tos & quatorze (...)”³⁰. Face à lenda da Senhora da Nazaré, justifica-se a inclusão de São Lucas em lugar tão destacado neste tecto, bem como a inclusão dos Doutores da Igreja.



Fig. 4 – Santos e episódios bíblicos do tecto de caixotão da capela de N. Sra. da Nazaré, Carvaz (Tarouca).

Destacam-se na cumeeira as cenas dos Mistérios do Rosário e o painel dedicado a S. Lucas, santo que se envolve na lenda do orago da capela, justificando a legenda pintada indicando que foi evangelista, médico e pintor. Nota-se ainda, pela distribuição que é feita da iconografia do tecto, o maior relevo ou importância que é dada às figuras de Cristo e da Virgem, colocados junto à zona do altar e próximos do cume.

(Esquema do autor: 2014)

²⁷ BRITO, Frei Bernardo – *Monarchia Lusitana: segunda parte*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1609, p. 273v.

²⁸ MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuário Mariano*. Lisboa: Oficina de Antonio Pedroso Galvão, 1707, vol. 2, p. 146.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ BRITO, Frei Bernardo – *Monarchia Lusitana: segunda parte*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1609, p. 279.

As imagens de São Bento e São Bernardo, santos fundamentais para a Ordem de Cister, com conventos muito próximos desta capela³¹, e a influência destes sobre as famílias nobres locais terá sido uma realidade³². Este facto contaminou a iconografia devocional da região. São Bernardo, para além da enorme veneração que prestou à Virgem, incrementando o seu culto³³ e dedicando-lhe quase todos os conventos por ele erigidos, também é referido como um dos santos a quem Esta apareceu. Essa cena, onde se narra a lactação de São Bernardo por Maria, aparece em outra capela particular da região, em Ferreirim, a cerca de 5 km de Cravaz, dedicada à Imaculada Conceição³⁴, provando a forte influência da vivência cisterciense junto das famílias nobres locais. Da mesma forma, a São Gonçalo, terá aparecido a Mãe de Deus, convencendo-o a ingressar na Ordem dominicana, fundada por aquele a quem a Virgem entregara o rosário – São Domingos. Esta surgiu novamente ao santo amarantino para lhe revelar o dia do seu falecimento³⁵, acompanhando-o no momento da sua morte.

São Timóteo terá assistido ao trânsito de Maria³⁶, justificando também a sua figuração neste tecto de uma capela dedicada à Mãe de Deus. A salvação no momento da morte, através da oração e dos salutarexemplos da vida dos santos, como manda a doutrina da Igreja Católica, torna-se na principal lição a retirar do programa da capela. Os santos ocupam a zona menos importante da cobertura (junto à porta), deixando as figuras mais importantes da Igreja, Cristo e a Virgem, para os caixotões centrais e mais próximos do altar. Tanto a iconografia como a sua distribuição obedecem a uma intencionalidade catequética que resulta dos ensinamentos do Concílio de Trento.

A ideia de aparato do conjunto é acentuada pela policromia das molduras da talha dos caixotões e pelos florões de folhas de acanto entre os diversos painéis, que se estruturam em formas quadrangulares (**Fig. 3**). Este modelo de tecto é o mais frequente nas igrejas paroquiais dos arciprestados de Lamego e Tarouca, o que revela uma apetência local por esta solução para rematar as coberturas dos templos. A concepção de *totalidade* do espaço sacro diverge neste ponto do modelo lisboeta, sendo a cobertura em caixotões a sua maior inovação e contributo regional para esse tipo de conceito.

1.2 – A talha do altar e molduras da capela de Nossa Senhora da Nazaré

No altar da capela de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz, a talha alarga a sua zona de intervenção expandindo-se para as ilhargas, cobrindo toda a parede testeira (**Fig. 3**). Tal

³¹ O mosteiro de São João de Tarouca fica a cerca de 3 km enquanto que o de Salzedas a cerca de 10 km.

³² Pelo menos um familiar dos instituidores da capela, frei Jerónimo do Sacramento, chegou a professar no mosteiro cisterciense de São João de Tarouca. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Ascendencia de Timotheo Pereira Lobo da Silva*. f. 1v. Sobre a influência exercida por estes mosteiros cistercienses nas famílias locais consultar CARDOSO, Pedro Vasconcelos - *Estudo da arte da talha das capelas particulares dos arciprestados de Lamego e Tarouca*. Porto: [s.n.], 2014, vol. 1. Dissertação de Doutoramento em Estudos de Património apresentada à Universidade Católica do Porto – Escola das Artes. Edição policopiada.

³³ A devoção que tinha por Maria pode ser comprovada por escritos da sua autoria como o “*Tratado dos Louvores da Virgem Mãe*”. São Bernardo foi “*grande impulsor do culto da Virgem Maria*”. TAVARES, Jorge Campos – *Dicionário de Santos*. 3.ª Ed. Porto: Lello Editores, 2004, p. 32.

³⁴ Nesta capela, na fiada de caixotões junto à entrada aparecem igualmente santos a quem terá aparecido Nossa Senhora.

³⁵ “(...) *chegado finalmente o prazo em que Deos tinha determinado levar este seu fiel servo, precedendo revelação da sacratíssima Virgem do dia do seu transito, preparado com os Sacramentos da Igreja, & nos braços da mesma Senhora, que cercada de grande multitude de Anjos naquela hora o acompanhava, se desatou sua sanctíssima alma das prisões da carne (...)*”. Cardoso, Jorge – *Agiologio lusitano dos santos, e varoens illustres em virtude do Reino de Portugal, e suas conquistas*. Lisboa: Officina Craesbeekiana, 1652, vol. 1, p. 97.

³⁶ “*Foi discípulo favorito de S. Paulo e depois primeiro bispo de Éfeso. Terá acompanhado os últimos momentos da Virgem Maria.*” – TAVARES, Jorge Campos – *Dicionário de Santos*. 3.ª Ed. Porto: Lello Editores, 2004, p. 138.

tendência verificou-se com frequência na talha do período barroco em Portugal, criando, em alguns casos, as “igrejas forradas de ouro”³⁷. Para além da desmaterialização do espaço arquitectónico, esta solução cria maior aparato na zona do altar, ganhando mais brilho e cor, concebendo ainda, neste caso, lugar para mais dois nichos de imagens nas ilhargas.

O ático desenvolve-se em arquivoltas planas, o “*que constitui uma das características dos remates dos retábulos da época nacional [ou Barroco Pleno] da Diocese de Lamego*”³⁸, surgindo entre as aduelas painéis relevados com folhas de acanto e cabeças aladas. Esta solução, que permite reduzir a área de construção do retábulo em profundidade, justifica-se com facilidade nos espaços necessariamente exíguos das capelas particulares, mas percebe-se que foi também opção para as igrejas da Diocese de Lamego, o que a torna numa opção de gosto dos encomendantes e artífices locais³⁹. Neste retábulo a profundidade é obtida apenas através do avanço das quatro colunas em relação ao plano testeiro e do recuo do nicho central, onde figura o orago. A planta recta, daqui resultante, lembra ainda os retábulos do Proto-barroco. O mesmo não se passa em relação aos motivos, em maioria constituídos por enrolamentos acânticos, que são esculpidos em alto-relevo, abandonando a execução da gramática decorativa em *baixinha* ou médio relevo do Proto-barroco.

O horror ao vazio, outra característica do Barroco, e por conseguinte do Estilo Nacional, é aqui cumprido através do preenchimento com folhas de acanto de todas as superfícies disponíveis do retábulo, não poupando pilastras, entablamentos e predelas, submetendo agora a arquitectura do retábulo à escultura. Nas ilhargas do ático desenvolvem-se florões entre folhas de acanto enroladas. Esta solução aparece replicada em mais capelas particulares da região, como a de Nossa Senhora dos Remédios, em Tarouca, ou Nossa Senhora da Esperança, em Magueija.

O altar procura preencher toda a parede testeira, inclusive o ático, adaptando-se este ao perfil curvo da cobertura (**Fig. 3**). Os arcos de volta perfeita, continuando as colunas torsas e ligados por aduelas, ajudam a dar unidade ao retábulo e são o maior contributo, em termos de novidade, para o ático do período do Barroco Pleno em Portugal. Esta é uma característica que o diferencia das soluções congêneres da talha retabular executada pelas oficinas de Espanha. Por norma estas construíam altares cuja estrutura do remate era dominadas por edículas, ou nichos, remetendo para as aletas a função de acompanhar o perfil da abóbada do templo. O retábulo espanhol experimentou ainda, nesta fase, “*«marchetones» verticais unidos à parede da ábside*”⁴⁰, mas sem recorrer aos arcos concêntricos ligados por aduelas.

As colunas torsas de seis espiras encontram-se revestidas com a habitual folha de videira⁴¹ do estilo nacional onde a simbólica fénix⁴² debica cachos de uva, e os também usuais *putti*, que nos nichos laterais e no cimo do ático assumem já poses serpentinadas de anjos voantes

³⁷ “O conceito da unidade, realizado na talha dourada dos retábulos, alargou-se para abranger a capela-mor e, depois, o resto do interior da igreja”. SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 79.

³⁸ QUEIRÓS, Carla Sofia – Francisco Rebelo: um artista beirão ao serviço da diocese de Lamego. In FERREIRA ALVES, Natália Marinho, coord. – *A Encomenda. O Artista. A Obra*. [S.l.]: CEPES, 2010, p. 114.

³⁹ Vd. *Ibidem*, pp. 117-120.

⁴⁰ SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 71.

⁴¹ Esta recorda-nos a *metáfora da videira* em que essa planta é o corpo de Cristo, cujos ramos, que frutificam, são os seus seguidores. (Jo 15, 5) “Eu sou a videira verdadeira e Meu Pai é o agricultor. Toda a vara que em Mim não dá fruto, Ele corta-a, e limpa toda aquela que dá fruto, para que dê mais fruto. (...) Eu sou a videira, vós as varas; quem está em Mim, e Eu nele, esse dá muito fruto; porque sem Mim nada podeis fazer.” *BÍBLIA Sagrada*. 8.^a ed. Lisboa: Difusora Bíblica, 1978, p. 1426.

⁴² A Fénix, como a ave que renasceu das cinzas, representa simbolicamente a ressurreição, enquanto que as uvas representam o sangue de Cristo uma vez que estão na génese do vinho que o representa.

segurando grinaldas com carácter mais dinâmico e interventivo na cena, a lembrar o tipo de postura que irão adquirir nos retábulos joaninos⁴³ ou barroco final. O mesmo se passa com as imagens das mísulas laterais que sustentam as colunas onde aparecem já pequenas figuras que lembram Atlantes, que mais tarde se irão impor no estilo joanino.

Predomina o douramento por todo o retábulo, não se verificando qualquer policromia ou imitação de mármore no corpo e ático do retábulo. A sua execução, que rondará o ano de 1727, exprime todas as características do Barroco Pleno, numa altura em que o Barroco Final estava a implantar-se na região norte do país com a execução, nesse mesmo ano, de um dos seus maiores exemplares – o retábulo da Sé do Porto. Este momento de transição entre as duas fases do Barroco é perceptível na talha das molduras das paredes laterais. A que enquadra a pintura com a *Fuga para o Egipto*, do lado do Evangelho, já estrutura a gramática decorativa em torno de elementos do Joanino, como sejam penachos, rosas, *bouquets* de flores, medalhões ou conchas (**Fig. 5**), enquanto que na outra moldura, do lado da Epístola, apesar de aparecerem alguns desses elementos, estes estão estruturados em torno de enrolamentos de acanto, que dominam toda a decoração, onde surgem fénixes que os debicam, situação comum na talha do Estilo Nacional. O gosto conservador em centros de arte periféricos, como Tarouca, reflectiu-se no uso prolongado de elementos de períodos do passado em fases posteriores. Na região de Lamego um desses motivos decorativos, recorrente no maneirismo, teve amplo uso durante o Estilo Nacional. Ainda que com certas diferenças, no intradorso do arco do nicho central do altar surgem motivos geométricos, entrelaces com perlados, recordando a gramática decorativa do retábulo maneirista e proto-barroco. Reflectindo o gosto barroco pelo horror ao vazio, os elementos serpenteados estão preenchidos por pequenas pérolas, mas o desenho de base advém-lhe da fase maneirista, sendo no entanto este um dos motivos mais replicados na região para decorar frisos, nomeadamente molduras de tectos de caixotão do período do Barroco Pleno.

A permanência de receituários estéticos do passado, também na talha, não significava menor desvelo na sua concepção. Esta arte reformada servia em primeira instância os propósitos da liturgia tridentina, o que lhe impunha um carácter iminentemente funcional. A este propósito veja-se o cuidado que foi posto no frontal de altar desta capela, onde os painéis que imitam tecido são amovíveis, tendo cores diferentes (branco numa face e verde na outra) para poderem ser mudados de acordo com a época litúrgica⁴⁴. Assim, o tardo do frontal escondia a cor que não era propícia ao calendário litúrgico. A talha desta capela revela-se neste detalhe como sendo pensada de raiz ao pormenor, com grande intencionalidade litúrgica.

⁴³ Tal como outros retábulos de capelas particulares da região, também este revela um certo atraso em termos de estilo para a época em que terá sido executado. Apesar de denunciar algumas características do que de viria a ser o estilo posterior, como o uso da concha no frontal ou dos já referidos anjos em poses serpentinas, este não deixa de se afirmar como exemplar do Estilo Nacional numa época em que já se manifestava o joanino em outros centros artísticos menos periféricos. De facto, a execução do retábulo de Nossa Senhora da Nazaré terá rondado o ano de 1727, uma vez que foi reedificada nessa data por “Francisco Pereira de Almeida, sargento-mor de Lamego, que a mandou azulejar, dotar de retábulo de talha e enriquecer o apainelado do tecto com cenas da vida de Nossa Senhora”, enquanto que nesse mesmo ano era já executado o retábulo plenamente joanino da capela-mor da Sé do Porto. COSTA, M. Gonçalves da – *História do Bispado e Cidade de Lamego*. Braga: [s.n.], 1982, vol. 3, p. 569.

⁴⁴ Nas Constituições Sinodais de Lamego, publicadas em 1683, obriga-se a que “haja Ornamentos inteiros, para as Missas solenes, pelo menos, hum de cada h a das cores sobreditas, hum Pluvial (...) & Frontaes necessários”. PORTUGAL, D. Miguel de – *Constituicoens Synodales do Bispado de Lamego: 1639*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1683, p. 303.



Fig. 5 – Moldura de talha da capela de N. Sra. da Nazaré, em Carvaz, com rosas, conchas, plumas e *bouquets* de flores que emolduram a pintura da *Fuga para o Egipto*. À esq. alguns dos azulejos de figura avulsa que revestem as paredes da capela.
(Fotografia do autor: 2014)

Conclusão

O interior da capela particular de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz, reflecte um modelo de “*obra de arte total*” concebido no espaço português de Seiscentos, conjugando as diversas artes da pintura, talha e azulejaria. Embora obedeça a um programa iconográfico cuidado e complexo, onde o propósito é enaltecer o Criador e justificar a liturgia da Igreja Reformada, o seu interior pretende induzir no crente o esplendor e aparato dignos da divindade e só possível de proporcionar por aqueles que tinham posses para tal, neste caso uma das famílias *principais* da localidade.

Apesar de periférica, em termos de centro artístico, a arte desta capela não deixa de reflectir boa apreensão de modelos mais eruditos, como os glosados nos abastados conventos da capital do país, adaptando ao modelo certas especificidades locais, como o uso do tecto de caixotão para a cobertura. Outra característica local prende-se com o uso de um ático plano, onde se desenvolvem as habituais arquivoltas do Estilo Nacional que rematam o altar junto da abóbada, modelo de concepção lusitana e que o diferencia dos retábulos coevos espanhóis. Ainda que reflectindo alguns atrasos temporais, em termos de estilo para a época em que foi edificada, a sua arte não deixa de reflectir o fim último a que se prestou – o suporte da retórica de um catecismo permanente. Tal é visível no pragmatismo que reflecte a representação dos Mistérios do Rosário no seu tecto, ou a possibilidade de alterar facilmente a cor do frontal de altar, em função da época litúrgica.

A grande superfície dourada da talha conjuga-se com a pintura e o azulejo (**Fig. 5**), este de figura avulsa, sem significado religioso aparente, mas que proporciona à arte saída de um *Triunfalismo Católico*, e agora num *Barroco Pleno*, a possibilidade de maior aparato e, por

consequente, louvor a Deus. A junção das diversas artes e principalmente o alargamento do altar de talha para as ilhargas muito contribuiu para esse aspecto. Aqui reside a maior importância do retábulo Barroco.

Percebe-se através destas obras de encomenda particular que as oficinas de mestres entalhadores respondiam, quer às grandes encomendas do reino, quer às de menor escala, com o mesmo afinco, resultando nestas capelas espaços onde as artes se equiparavam às dos restantes templos públicos locais.

Lo profano visita lo sacro:

La *chinoiserie* en los retablos canarios del siglo XVIII

David Martín López¹



Este trabajo de marcado carácter holístico pretende aproximarse a un complejo campo de análisis sobre la influencia de la *chinoiserie* y otros elementos de la estética rococó en Canarias a través de la decoración en la retablistica del archipiélago a mediados del siglo XVIII. El gusto francés imperante en la sociedad insular marcó buena parte de la renovación estilística de los retablos y demás elementos litúrgicos, apreciable por el reiterado uso de la imitación al lacado rojo y los dorados, con flores y decoración chinesca.

Canarias: un contexto geográfico y cultural complejo

La encrucijada de caminos y de referencias estéticas que supone las Islas Canarias a lo largo del siglo XVII y XVIII sirven de contexto cultural y geográfico singular para esta reflexión. En ocasiones cuando se habla de Canarias, dentro del contexto español o ibérico en general, se tiende a relacionar rápidamente, de forma inconsciente, con términos como periferia, lejanía de la metrópoli y aislamiento.

Sin embargo, el Archipiélago durante el siglo XVII y XVIII vive un esplendor cultural y comercial que lo sitúan no solo metafóricamente en el corazón de Europa: sirva de ejemplo la existencia de una Compañía Británica de Vinos de Malvasía en Londres *The Canary Company* en 1664 bajo el auspicio del rey Carlos II de Inglaterra² o, ya en el siglo XVIII, una elite insular en la corte española, la denominada “constelación canaria” en Madrid tal y como escribe José de Viera y Clavijo en *El Nuevo Can* (1800), una compilación de octavas reales dedicadas a trece canarios ilustres en la Corte de Madrid³. Entre esa pléyade canaria destacan los ingenieros –como Agustín de Bethencourt y Castro– y diplomáticos –Bernardo de Iriarte y Domingo de Iriarte– por Europa, destinados especialmente en las cortes de Francia, Austria y Rusia. No en vano, y dentro de ese contexto, libros prohibidos por la Inquisición como la

¹ Profesor del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada. Miembro del Grupo de Investigación HUM-222: *Patrimonio arquitectónico y urbano en Andalucía*.

² John Mair, *Book-Keeping Moderniz'd or Merchant-Accounts. The Trade in Great Britain* (Edimburgo: A. Kincaid & W. Creech, 1773), 393.

³ La edición con los dibujos de Antonio Pereira Pacheco y Ruiz de José Viera y Clavijo (1805), se encuentra en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

edición príncipe de la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, actualmente custodiado en la Biblioteca del Fondo Antiguo de la Universidad de La Laguna y perteneciente a las estanterías del marqués de Villanueva del Prado, Alonso de Nava y Grimón, eran habituales en las bibliotecas particulares de la alta nobleza de Tenerife, Gran Canaria y La Palma.

Por tanto, y lejos de cuestiones más o menos baladíes, puede afirmarse que Canarias en este periodo poseía influjos sincréticos de modernidad de estilos y estéticas difícilmente visibles en otras partes de España –si exceptuamos Sevilla, y posteriormente Cádiz, o la Villa y Corte de Madrid–. En Canarias, salvo algunos casos determinados, como consecuencia de la incorporación de piezas traídas de México, La Habana⁴, Perú, Colombia o Ecuador, las influencias estéticas prioritarias vendrán en su mayoría de Europa, especialmente de Francia, Gran Bretaña, Italia, Austria, Flandes y Portugal. Lo mismo sucederá con la *chinoiserie*, cuyos orígenes en cierta medida debemos situarlos en la Francia de mediados del siglo XVIII.

***Chinoiserie* ¿Redescubrimiento de Oriente?**

Bajo el concepto *chinoiserie* conocemos al conjunto de elementos orientalistas, principalmente chinos y japoneses, en boga en la cultura galante del siglo XVIII en Europa. En verdad, no es lugar ni foro, por motivos de extensión, para adentrarnos pausadamente en las disquisiciones histórico-artísticas del término *chinoiserie*⁵. Su nombre proviene del francés, *chinería* en español, y su significado *grosso modo* sería “hacer a la manera chinesca o china”. Se trata de un fenómeno que, desde nuestra perspectiva, es netamente europeo y se entiende implícitamente el hecho de estar manufacturado por o para Europa.

Aunque la amplia historiografía sobre la materia se centra en el periodo de una cultura pre-rococó y rococó, en ocasiones el término ha sido empleado para distinguir esta forma de impregnación de lo chinesco en otros contextos, cronologías, artes y estilos, como el caso de la llamada *chinoiserie islámica* producida en Irán tras la ocupación mongola en el siglo XIII⁶.

La fascinación por Oriente en Europa a principios del siglo XX era tal que hasta reyes como Leopoldo II compran en 1905 para Bélgica una *Torre Japonesa* y el *Pabellón chino* de la *Exposición Universal de París* de 1900. El gusto japonés y oriental estaba en boga en la cultura, en la moda europea y en el arte. Kimonos, muebles, haikus, litografías japonesas inundaban Francia desde que las pinturas de grandes maestros como Katsushika Hokusai (1760-1849) se hicieron famosas. Sin embargo, esta admiración de lo chinesco aunque puede parecer originaria en el anterior siglo de las Luces, cuando Japón y Oriente –por ende– se descubre en la Europa alemana y prusiana afanada por conocer el secreto de la porcelana, proviene de mucho antes. En verdad, el mundo ibérico conoce incluso centurias atrás⁷ los aspectos del exotismo asiático, netamente chinesco, y se convierte en su principal exportador e imitador.

⁴ Jesús Pérez Morera, “El arte de la Platería en Cuba. La plata labrada y la filigrana” en *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte*, Tomo II, Juan Miguel González Gómez y María Jesús Mejías Álvarez eds. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009), 427-468.

⁵ Oliver Impey, *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration* (Nueva York: Scribner, 1977).

⁶ Es un interesante proceso de fascinación desde Oriente para Oriente, el exotismo producido por China y su impacto en el arte de Irán. Cfr. Yuka Kadoi, *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009).

⁷ David Almazán Tomás, “La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo”, *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 18 (2003): 83-106.

Tras la llegada de San Francisco Javier (1506-1552) a Japón a mediados en 1549⁸, las influencias de la cultura nipona en Europa no cesan a lo largo de las siguientes centurias⁹, y eso se traduce en una gran cantidad de bienes importados desde Oriente. Bien es sabido que el comercio español en el Pacífico utilizó normalmente la ruta de Manila vía México a Sevilla. No obstante, al puerto de Manila como sugiere Alberto Baena, también llegan barcos de comerciantes portugueses procedentes de Macao, Nagasaki e incluso Goa, por lo que muchos de los biombos y elementos lacados entendidos como filipinos y mexicanos, pudieron venir del oriente portugués¹⁰.

El siglo XVIII vive la pasión por lo oriental desde Rusia, Centroeuropa a Italia, destacando un foco siciliano y napolitano, territorios que, por otra parte y culturalmente, estaban vinculados a la corona española. Mientras los tejados austriacos se convierten en pseudo-pagodas –e incluso llegan a Portugal de la mano de Carlos Mardel–, y en Dresde el *Castillo de Pillnitz* parece una versión europea de la *Ciudad Prohibida*, un sinfín de obras se reparten por Europa bajo una misma estética: la *Casa china* (1755-1764) de *Sanssouci* obra de Johann Gottfried Buring (1723-1788) o la *Gran Pagoda* (1761) de *Kew Gardens* de William Chambers (1723-1796), y el interior de numerosas residencias usan papeles pintados y sedas con elementos chinoscos. Así, gabinetes como los de porcelana del *Palacio Real de Aranjuez* –Aranjuez– o la *Sala Gasparini* (1770-1775) del *Palacio Real de Oriente* –Madrid–, o la *Sala china* de la *Casa Ínsua* o *Solar dos Alburquerque*, mandada a construir en 1780 por Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres, son buena muestra de cómo lo oriental en cualquier tipo de soporte inunda las paredes y la atmósfera de sofisticación europea en ambos países. Y es que esta especie de capricho o divertimento arquitectónico, actuaba también con el efecto sorpresa hasta la intimidad de un sagrario tinerfeño como veremos a continuación.

La *chinoiserie* en Canarias producto del sincretismo

Centrándonos en nuestra época y contexto geográfico, la *chinoiserie* podría decirse que es tanto un subgénero de la cultura galante como un estilo imitativo, que no copia exactamente las formas orientales sino que las adapta –en forma y contenido– al gusto y clientela europea. En realidad, y desde la perspectiva canaria, su origen en las Islas y los elementos decorativos que podemos apreciar en ellas responden al sincretismo comercial anteriormente sugerido, con un alto gusto por la moda rococó francesa aunque hay implícitas otras peculiaridades en ocasiones netamente portuguesas. Como bien sugiere el profesor Castro Brunetto, el término rococó descontextualizado de París –es decir, no de Francia– prácticamente carece de su estricto sentido¹¹. La cultura del salón, de la tertulia y el intimismo en oposición a la monumentalidad, y todo lo que gira al rococó más allá de la ornamentación más o menos mimética no se da fuera del ámbito cortesano parisino en la misma medida. Hecha esta matización, el término rococó desde otros contextos historiográficos tiene un significado más descafeinado, desprovisto de

⁸ Rie Arimura, “Las misiones católicas en Japón (1549-1639): análisis de las fuentes y tendencias historiográficas”, *Anuario de Investigaciones Estéticas*, UNAM (2011): 55.

⁹ Para una mayor comprensión del fenómeno cultural de Japón en Europa, cfr. Pilar Garcés García (coord.), Lourdes Terrón Barbosa (coord.): *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*. Madrid, Peter Lang Publishing Group, 2013.

¹⁰ Alberto Baena Zapatero, “Un ejemplo de mundialización: El movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. XVII-XVIII)”, *Anuario de Estudios Americanos*, 69, 1 (2012): 31-62.

¹¹ Carlos Javier Castro Brunetto, “Crítica al uso del término Rococó en el caso de Brasil”, en Carlos Javier Castro Brunetto, *Arte barroco. Una revisión desde la periferia*. (Santa Cruz de Tenerife: Fundación Mapfre Guanarteme, 2004), 59-78.

toda la fuerza simbólica, política y cultural como revulsivo del último barroco y clara manifestación de la cultura galante.

Francia, primer y principal referente sin lugar a dudas de la modernidad y renovación estética, cuna de los Borbones y de esta moda durante el rococó, que rápidamente pasa de la porcelana al textil y al resto de elementos decorativos, será la fuente de inspiración para los decoradores y retablistas canarios que deciden adaptar en viejos y nuevos retablos el sentido galante de una decoración profana en el espacio sagrado. El otro foco, y en menor medida para el caso canario, sería el portugués, de influencia oriental por la vía de las colonias del imperio como Macao, y el otro lugar, México, como referente de las fórmulas estéticas del lacado oriental proveniente de Filipinas y manufacturado en México con nuevas soluciones estilísticas.

Así, se podría decir que este influjo oriental de doble o triple vertiente, se funde sincréticamente en Canarias, con una notable producción propia de estilos imitativos de las piezas “originales” de *chinoiserie* llegadas por el Mar. Uno de estos ejemplos podría ser el apreciable en el Oratorio privado de la familia Ponte –Villa y Puerto de Garachico, Tenerife–, donde existen algunas piezas –basas contorneadas– que recuerdan las lacas¹² japonesas –de color negro y figuras o paisajes en dorado– llegadas a Portugal desde el siglo XVI.

En el Archipiélago composiciones de gusto francés y británico, junto con el conocimiento de muebles orientales traídos de colonias portuguesas, además de los propios confeccionados bajo patrones similares existentes en América, generan todo un repertorio de lo oriental desde el Occidente atlántico de una forma singular y moderna. En este sentido debemos sugerir, como ya fue apuntado por el profesor Alfonso Trujillo¹³ la importancia de los libros de Thomas Chippendale en 1754 en la difusión de las formas y tendencias chinescas en la cultura europea¹⁴.

Previo a los recursos del clasicismo ilustrado muy presente en las Islas Canarias en décadas posteriores, y en ocasiones incluso coexistiendo en tiempo, la arquitectura retablística canaria cuya iconografía había sido normalmente religiosa y floral se nutre de estos elementos de lo profano, exóticos y modernos, ajenos a la cultura religiosa del momento en el contexto español salvo contados ejemplos –Iglesia de San Juan de Letrán, Jerez de la Frontera o la hacienda del Algarbejo en Alcalá de Guadaira¹⁵, Sevilla–, País Vasco, Tui, Valencia etc.

El gusto cortesano de lo exótico, aparecido en mobiliario profano occidental visita el espacio sagrado europeo. Muebles de sacristía, sagrarios portátiles, armarios y alacenas, sillas, mesas, etc. podemos apreciar como nuevo arte suntuario en las parroquias más refinadas. El retablo tampoco será ajeno a dicha moda. El retablo en Canarias, presenta a lo largo de su historia una serie de peculiaridades geográficas y geomorfológicas insulares que devienen en ciertas tipologías¹⁶. Si en un primer momento entroncan con la raíz castellana y andaluza, de cierto manierismo compositivo, la pervivencia de los modelos barrocos a lo largo del siglo XVII

¹² El lacado o laqueado japonés es una técnica milenaria para revestir maderas e incluso cueros, con la sabia extraída del *árbol de la laca*, nombre del que derivará posteriormente cualquier mobiliario revestido con ésta.

¹³ Alfonso Trujillo Rodríguez, *El retablo barroco en Canarias*, vol. 1 (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977), 201.

¹⁴ La propia historia del mobiliario en Canarias tiene claros referentes casi miméticos del posterior estilo Chippendale deseados por la burguesía insular y extranjera residente en el Archipiélago, que derivaron posteriormente, ya en el siglo XIX a un sincretismo singular dentro de la ebanistería romántica de algunas Islas, principalmente Tenerife.

¹⁵ Álvaro Recio Mir, “Notas sobre el cortijo del Algarbejo de Alcalá de Guadaira y el retablo de su capilla”, *Laboratorio de Arte*, 14 (2001): 87-101.

¹⁶ María de los Ángeles Tudela Noguera y Dácil de la Rosa Villar, “Tipología constructiva y formal del retablo barroco en la isla de Tenerife. Canarias”, *Bellas Artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, 6 (2008): 13-36.

y XVIII será una constante hasta que la fuerte influencia del clasicismo ilustrado y reformista de párrocos, prelados y comitentes. Estos impondrán que en buena parte los altares mayores del Archipiélago se relegue el retablo en pro del tabernáculo, o incluso se integre como tal en interesantes soluciones apreciables en el altar mayor de la parroquia de San Juan Bautista de El Farrobo de la Villa de La Orotava (1787) o de la parroquia de Santa Ana de Garachico (1799), obras diseñadas por el ingeniero José de Bethencourt y Castro Molina¹⁷. Pero hasta en estas fórmulas clasicistas, hay huellas y rocallas que recuerdan, principalmente en caso de San Juan Bautista de El Farrobo, las técnicas y dorados propias de la *chinoiserie*, atendiendo al tabernáculo.

Aunque no sean de facto una *chinoiserie*, y hasta cierto punto serían *chinoiseries* conceptuales, en Canarias existen muchas obras que por gusto o por propia técnica, sobre fondo rojo, negro o verde, pintura dorada o blanca para hacer pequeñas flores y decoraciones minuciosas, ligeras y expresivas, generan un sentido estético nuevo e imprimen un carácter moderno, de moda si se permite la expresión semejante al que se deriva en el propio mundo profano: vajillas, vestimenta, cortinajes y telas, alfombras, mobiliario, y en menor medida, la platería y orfebrería de uso particular¹⁸.

La historiografía insular contó con un investigador pionero en el retablo barroco español a finales de la década de 1970, Alfonso Trujillo Rodríguez (1932-1979), que analizó en dos volúmenes las tipologías y fórmulas del retablo barroco en Canarias, dedicando especial atención a las singularidades casi específicas de género y composición que se daban en el Archipiélago. Entre ellas, y bajo el contexto conceptual del rococó, término en boga en aquel momento, creó un capítulo dedicado al retablo *rococó chino* en Canarias. Si bien el término podría a día de hoy ser cuestionable, Alfonso Trujillo tuvo con esta medida una voluntad esclarecedora digna de todo reconocimiento y admiración, puesto que dentro de los parámetros de ese supuesto *rococó chino* el historiador del arte podía definir un tipo de decoración muy peculiar y extendida en las Islas, que de otra forma quedaría huérfana de tipificación.

Uno de los ejemplos paradigmáticos que citaba como el retablo *rococó chino* y que Alfonso Trujillo bien databa alrededor de 1742 es el existente en la capilla de la Venerable Orden Tercera de Santa Cruz de Tenerife. En los escritos de la época se especificaba que los hermanos franciscanos de la Orden Tercera de Santa Cruz habían hecho un “retablo de follaje”. En realidad, esta escenografía vegetal pintada en enjutas y en el ático del retablo dotada de colores pasteles, azules, rosados, grises, rojos y verdes, genera una tipología de retablo voluminoso al efecto del *trompe l'oeil* aunque su factura lignaria sea prácticamente plana.

Es necesario hacer un inciso sobre esta cuestión de “lo plano”. Los retablos canarios son mayoritariamente lígneos, salvo contadas excepciones en piedra arenisca –iglesia de Santa María de Betancuria, Fuerteventura– o plata –Real Santuario del Cristo de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife–. A raíz de la deforestación provocada por incendios y saturación de los bosques de cedros y *pinus canariensis* para la fabricación de cubiertas, puertas, ventanas y balcones, tan característicos de la arquitectura mudéjar del Atlántico, la escasez de nueva madera en el siglo XVIII, y las técnicas del trampantojo que habían resultado

¹⁷ Manuel Rodríguez Mesa, *Un canario al servicio de Carlos III. José de Bethencourt y Castro* (La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1988), 129-130.

¹⁸ Esta orfebrería en el siglo XVIII tiene un marcado gusto británico, de cierto clasicismo compositivo y en ocasiones con motivos rococó, con orfebres locales como los plateros de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna.

tan eficaces en techumbres y falsas cúpulas, dan paso ahora al uso como maderas recortadas con rocallas y motivos vegetales fingidos de un extraordinario valor.

Esta singularidad inaugura una serie de retablos similares visibles a mediados del siglo XVIII como la capilla de la Orden Tercera franciscana de Icod de Los Vinos o el *retablo de Nuestra Señora de El Amparo* en la misma localidad tinerfeña. En Fuerteventura, encontramos manifestaciones singulares de este gusto tardobarroco, con un claro componente de verticalidad en detrimento de la habitual horizontalidad de las tipologías retablísticas, lo que invita a Alfonso Trujillo a denominarlo *retablo apaisado majorero* – gentilicio insular de Fuerteventura –¹⁹. El dedicado a la patrona de la Isla, la Virgen de la Peña en la Vega de Río Palmas (1755), posee claras manifestaciones de delicadas fórmulas de *chinoiserie* y rocalla en el marco de su hornacina realizadas en 1769, donde se protege la pequeña imagen de alabastro.

Los lacados de color rojizo, verdes y azulados junto a las propias *chinoiseries* se ponen de moda en las principales parroquias e iglesias de las Islas, principalmente en Tenerife – la iglesia de San Juan Bautista del Farro y San Agustín de La Orotava, San Marcos de Icod de Los Vinos, Santa Catalina de Tacoronte–, La Palma –Convento de San Francisco, El Salvador, Nuestra Señora de Los Remedios en Los Llanos de Aridane –, Gran Canaria –*retablo de San Miguel*, ermita de San Telmo, Las Palmas o la *capilla de San José* de la Iglesia de Santa María de Guía (c. 1735), Guía–, aunque existen casos significativos en las otras Islas, como Fuerteventura – *retablo de San Francisco Javier* en Las Pocetas o el paradigmático *retablo mayor de San Miguel* de Tuineje, con las escenas de la batalla entre británicos y majoreros de 1740

En La Palma aparecen dos ejemplos significativos de finales del siglo XVIII, con un tipo de dibujo a modo de *chinoiserie* sobre fondo blanco, que recuerdan a piezas apreciables con técnicas similares en Antequera, que imitaban a la cerámica de Delft²⁰. Así, el *retablo del Niño Jesús* de la iglesia de San Blas en la Villa de Mazo, dorado en 1782 y el *retablo del Sagrado Corazón* de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma – proveniente del exconvento de Santo Domingo de la misma capital palmera –, poseen escenas policromadas sobre fondo blanco beige. En el caso del actual *retablo del Sagrado Corazón* y en origen conventual, *retablo de San Joaquín*, las escenas son pintadas en azul, con la línea del dibujo, sin otra policromía. Dos damas conversan tranquilamente en un jardín campestre mientras un joven caballero, con espada en mano, intimida la afable conversación y se abalanza sobre la dama para implorar su amor. En esta ocasión podríamos decir que la escena de lo galante y el amor profano intimista del rococó sí visita la predela religiosa en una inusual y atrevida forma.

Si bien lo más habitual de cartelas y decoraciones chinescas es el marcado gusto por los motivos orientales. Composiciones con pagodas, aves exóticas y personajes orientales se entrelazan con caballeros cortesanos europeos, campesinos y cazadores; elementos campestres y paisajes bucólicos que aparecen en dorado y negro sobre un fondo rojo representan un gran repertorio ornamental en hornacinas y faldones, predelas y sotabancos, además de frontales de altar de extraordinario valor –como las escenas de caza y puentes, doradas sobre fondo rojo del frontal del *retablo de Nuestro Señor del Huerto*, en la iglesia de San Francisco, Puerto de la Cruz, Tenerife–, manifestación de un gusto nuevo imperante durante una época de influencias y permeabilidades culturales muy sugerentes.

¹⁹ Alfonso Trujillo Rodríguez, *op. cit.*, 202.

²⁰ Agradezco la información sobre los retablos dieciochescos de la ciudad malagueña de Antequera al historiador del arte Miguel Ángel Manjón.

En las islas de realengo Tenerife, La Palma y Gran Canaria, y en menor medida en La Gomera y Fuerteventura, encontramos diversas manifestaciones del siglo XVIII en retablos y otras piezas de mobiliario litúrgico con esta perspectiva chinesca. Especialmente significativas resultan algunas manifestaciones elaboradas a posteriori con la técnica imitando a los lacados, con escenas en dorado sobre fondo rojo, en retablos del siglo XVII cuya estética y policromía resultaba retardataria en los nuevos gustos impuestos por la sociedad aristocrática y burguesa del momento.

Así, ejemplos como el *retablo de Nuestra Señora de la Concepción* en la iglesia de San Marcos de Icod de Los Vinos (c. 1690). Dos cartelas con lacado rojo y gallos, perros y motivos vegetales llaman la atención del banco puesto que su policromía y estilo son ajenos al resto de la composición.

Parecen efectuadas en el trascurso de otras actuaciones decorativas en la iglesia, sin embargo no existen muchas piezas chinescas en el templo que pongan de manifiesto un travestismo del conjunto sacro. Surge la disyuntiva al saber si estamos por tanto ante fórmulas realizadas a posteriormente en retablos previos, del siglo XVII adaptándolos a al nuevo panorama del siglo XVIII o se trata del probable gusto chinesco anterior, vía galeón de Manila, que permitiría esta conjunción ornamental previa. En realidad, en Canarias podemos encontrar ambos casos. Un estudio pormenorizado permitiría aclarar estas manifestaciones en buena parte de los ejemplos más enigmáticos.

Lo mismo sucede en el importante retablo mayor de esta iglesia (**Fig. 1**), dorado y policromado en el último tercio del siglo XVII por Juan Ixcrot –también denominado Escrote– que murió mientras lo concluía, terminándolo su hijo Jorge Escrote. Puentes, árboles y casas sobre fondo lacado rojo encontramos en el banco del retablo. Las dimensiones de la arquitectura están en consonancia con el propio retablo, y por eso la paleta del artista puede, siempre en la predela, permitirse ciertos aires de expresionismo en su trazado – sobre todo en el río y las mariposas–. Una pincelada ligera y nada tímida con respecto a otras *chinoiseries* que pueden observarse en las Islas.

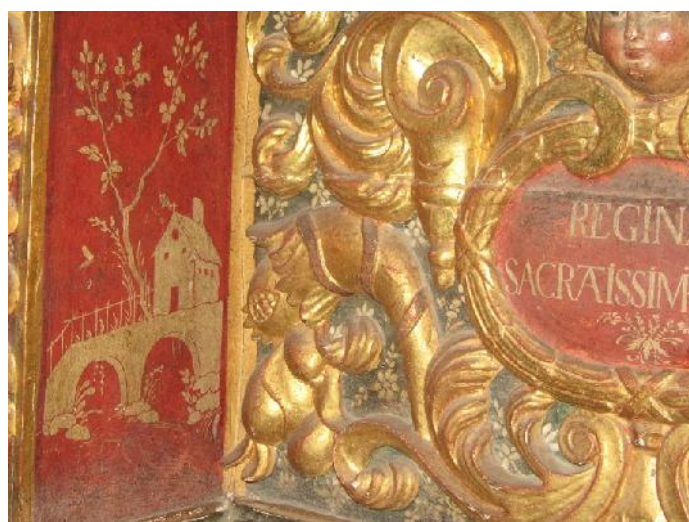


Fig. 1 - Chinoiserie. Banco del retablo Mayor de San Marcos. Último tercio del siglo XVII.
Parroquia de San Marcos de Icod de Los Vinos, Tenerife.
(Fonte: CJC B)

De grandes dimensiones pero distinta factura, más preciosista, encontramos en Santa Cruz de Tenerife, en su parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, un banco cuyo refinamiento de la técnica chinesca y colores nos hablan de una exquisitez ilustrada de artista y comitentes.

Se sitúa en la predela de un gran retablo de composición compleja con estípites en la denominada *Capilla de los Logman* –hermanos y sacerdotes de ascendencia flamenca–. Realizada en fechas temprana del siglo XVIII, la capilla es un patronazgo de los sacerdotes quienes en 1720 solicitaron la construcción de una capilla bajo la advocación de Nuestra Señora del Carmen, cuyas obras finalizan en 1724 (**Fig. 2**). Sobre fondo dorado, el pan de oro de la *chinoiserie* resalta de forma soberbia. Escenas de paisajes seudo-orientalizantes, con ríos y arquitecturas con puentes y chimeneas –elemento recurrente en la mayoría de motivos–, esta composición inapreciable desde la distancia y muy discreta en todos los aspectos, viene a manifestar la estrecha connivencia del motivo pagano dentro del ámbito religioso, puesto que no hay que olvidar que los propios comitentes en este caso son sacerdotes distinguidos de la sociedad santacrucera. Esta cuestión dota y realza al conjunto de un significado propio de la exquisitez y la imbricación entre moda, gusto y refinamiento social de la vida cotidiana al retablo.



Fig. 2 - Capilla de Los Logman, retablo de Nuestra Señora del Carmen. Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, Santa Cruz de Tenerife. Detalle de la predela con chinoiserie. c. 1724 (Fonte: CJC B)

En la misma parroquia de Santa Cruz, en su capilla de *San Pedro de los Clérigos* apreciamos un singular retablo (**Fig. 3**). En ella aparecen figuras vestidas a la china – especies de kimonos y sombrillas chinas – y campesinos europeos, en dorado y línea negra, sobre un fondo verde oscuro, junto a perros, flores y otros animales. Esta fórmula de verdes y azulados en vez del color lacado rojo será en ocasiones empleada por los retablistas canarios, dotando a los conjuntos una riqueza de policromía extraordinaria.

Este aspecto estético profano llega también a adentrarse en los espacios religiosos, no solo en la retablística sino en numerosos elementos del mobiliario litúrgico y decorativo de lo sagrado. Soluciones estéticas que no siempre son chinescas en el sentido estricto de la palabra. Por este motivo nos encontramos con muchas *chinoiseries* que bajo otras perspectivas no atlánticas podrían ser *sui generis*, puesto que carecen puntualmente de los elementos característicos como pagodas y puentes, sauces llorones, que son substituidos por escenas de cacería, aves exóticas americanas, ruinas y casas campesinas flamencas –molinos, casas con tejados holandeses–, etc. Queda en la retina de los encargados de dorar el retablo estos guiños al gusto galante y al divertimento paisajístico y floral un uso hasta ahora inusitado prácticamente en la retablística española, y del cual, debido a las transformaciones, restauraciones y pérdidas de elementos lignarios de predelas y sotabancos en cierta medida se pueden conservar muchos menos ejemplos de los que realmente fueron.



Fig. 3 - Retablo de San Pedro de los Clérigos. Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, Santa Cruz de Tenerife (Fonte: CJC B)

En cuanto se refiere a mobiliario, de carácter litúrgico, se pueden observar algunos sagrarios y ostensorios, manifestadores y tabernáculos con elementos propios de las *chinoiserías*. Sagrarios portátiles como el del *Oratorio de los Ponte* en Garachico y otros enseres para reservar el Santísimo o ajuares de uso religioso. Curiosamente, este gusto de lo chinesco llega hasta el espacio más sagrado para el propio cristiano, como el lugar de la reserva del Santísimo ya fuera el propio Jueves Santo o los sagrarios de uso diario. Tal es así, que en el caso del tabernáculo de la iglesia parroquial del Dulce Nombre de Jesús del municipio tinerfeño de La Guancha, se conserva en el interior del mismo una pieza interesante de planta hexagonal a modo de sagrario de reserva en *chinoiserie* doradas y líneas negras, sobre lacado rojo. Según las fuentes documentales de la Cofradía del Santísimo fue construido y dorado en su interior en 1752²¹. Las escenas representadas son escenas típicas de la arquitectura y tradición canaria, representando una iglesia – posiblemente una abstracción simbólica del primitivo templo, con cubiertas a dos aguas–, varias casas, un árbol de grandes dimensiones –podría ser un pino canario, por el tipo de composición, robustez y copa–, y una serie de mariposas que revolotean por toda la escena. Claro ejemplo de esta visita de lo profano en la puerta de este sagrario-reserva. Esta misma fórmula de arquitectura canaria puede verse en el propio retablo mayor donde se ubica el tabernáculo, esta vez sobre fondo verde.

La misma conexión con cierta canariedad, aparece en el sotabanco del *retablo de San Juan Nepomuceno* de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de San Sebastián de La Gomera, datado en 1779²². Bajo la hornacina de la advocación del retablo, las palmeras canarias, muy características de La Gomera, inundan junto a sauces llorones y otros árboles japoneses toda la composición (**Fig. 4**). Llama la atención una arquitectura inventada – un palacio con torreón y un perímetro almenado sobre el que se elevan varios cipreses–. Al lado una casa canaria, un campesino vestido a la europea con utensilios de labranza y mulo de carga. Toda la escena con aves en el aire está circundada por una rocalla dorada.



Fig. 4 - Retablo de San Juan Nepomuceno. Parroquia de Nuestra Señora de La Asunción, San Sebastián de La Gomera, La Gomera. Detalle de la predela con chinoiserie. c. 1779. (Fonte: CJC)

²¹ Sebastián García Martín, "El retablo del Altar Mayor. Datos para el recuerdo", artículo histórico del patrimonio de la iglesia parroquial de La Guancha, en *Fuente de La Guancha*, 2003. Cfr. <http://www.fuenteodelaguancha.org/paghtm2/rmayor1.htm> (Consultado: 20 de junio de 2015).

²² Alberto Darías Príncipe, *La Gomera. Espacio, tiempo y forma* (Madrid: Líneas Fred Olsen, 1992).

Otra cartela con esta misma fórmula aparece bajo la hornacina de San Antonio de Padua. Sin embargo, en esta ocasión, el torreón del palacio aparece con un mismo perímetro almenado pero con un tejado más puntiagudo a imitación de los existentes en el mundo oriental. Lo remata un estandarte ondeante sobre mástil. Un molino de viento y otra arquitectura terrera cierran el conjunto donde aparecen también cipreses y palmeras, aves y personas. Esta vez, un hombre con los mismos utensilios de labranza y diferente sombrero, y junto a él una persona con un fardo de carga al hombro y bastón en mano.

El molino es un motivo recurrente dentro de las fórmulas de la chinoiserie en Canarias. Así puede observarse en la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte en Tenerife. En esta parroquia existe un magnífico pequeño conjunto de marco con dosel de madera lacado en rojo que acoge a la vera efigie de la Virgen de Guadalupe. Todo el marco tiene una chinoiserie con cierto estofado, por lo que el dorado se resalta en ocasiones, especialmente en los pólenes de las numerosas flores del conjunto. Aves exóticas junto a mariposas rodean el marco, mientras que un molino de viento y un puente aparecen en la parte inferior marco-retablo. Otro marco con importantes chinoiseries en imitación a lacado rojo y negro será el cuadro de los Mártires de Tazacorte del presbiterio de El Salvador, Santa Cruz de La Palma.

En otro orden de cuestiones y dentro de los aspectos del mobiliario insular asociado al uso religioso, las bancadas de hermanos, para las hermandades y cofradías, dispuestas en lugares de importancia – cercanos al presbiterio, incluso en él, o creando un pasillo, siendo ésta una ubicación litúrgica posterior–, nos encontramos algunas sillas de factura simple, que mediante el color y la técnica de la chinoiserie ennoblecen la madera mediante las escenas caballerescas y paisajes exóticos.

Un buen ejemplo es el que pertenece a la iglesia conventual de San Agustín de La Orotava. En ella se conservaba –actualmente descontextualizada en el Museo de Arte Sacro de la iglesia matriz de La Concepción, La Orotava, Tenerife– una extraordinaria sillería corrida, de tres asientos individualizados con sus reposabrazos, y en sus respaldares los blasones de las familias Calderón, Mesa y Llarena²³ (**Fig. 5**).



Fig. 5 - Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava, Tenerife. Sillones de los compatronos del Convento de San Agustín (Fonte: CJC.B).

²³ Antonio Luque Hernández, *La Orotava, Corazón de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Ayuntamiento de La Orotava, 1998), 252.

Estos sillones imita al lacado rojo, con *chinoiserie* y escudos heráldicos de la *Hermanidad de las Doce Casas* de la Villa de La Orotava, eran los lugares ocupados por los compatronos del referido recinto. Las escenas en esta ocasión son caballerescas –con hidalgos con yelmo a caballo, con lanza en mano dispuestos a dar muerte a una especie de grifo o dragón–, en relación con la propia hidalguía de sus personajes, cabeza y primogénitos de las casas más importantes y patronos fundadores del convento.

En definitiva, y a modo de conclusión, este sucinto repaso por el patrimonio retablístico insular pone de manifiesto la importancia que tuvo en Canarias a lo largo del siglo XVIII. Trascendiendo diferentes estilos, el gusto estético asociado a cierto exotismo fue producto del propio sincretismo del Archipiélago y se refleja en estas pequeñas actuaciones doradas de gran inventiva y libertad de acción, frente a otras experiencias artísticas que debían seguir el rigor de la composición y el protocolo de lo sagrado.

Estas incidencias de lo profano en el ámbito sagrado, llegando incluso hasta el propio sagrario, denotan que no pueden ser consideradas como circunstancias meramente decorativas, sino que comportan un espíritu de modernidad nada sacrílego como para permitirse dichos divertimentos compositivos y arquitectónicos. Esta fusión, tal vez propia del gusto ilustrado forjado desde Francia e Inglaterra por los comitentes insulares encuentra en el patrimonio religioso un verdadero foco de expresividad e interés para futuras investigaciones pormenorizadas.

Parte IV
Património retabular:
Conservação, restauro, defesa e valorização



La intervención en retablos lígneos problemática y pautas de actuación

María José González López¹



Consideraciones previas

Los retablos son unos bienes culturales muy complejos ya sea por su diseño, concebido como una máquina arquitectónica capaz de adquirir grandes dimensiones, como por la diversidad de materiales que participan en su decoración y ornamentación. Si bien nos son muy próximos y familiares, pues estamos habituados a verlos decorando los testeros de nuestras iglesias, o de nuestras calles, siguen planteando importantes incógnitas, incluso para los profesionales que abordamos su estudio o tratamiento (**Fig. 1**). Cuando realizamos búsquedas de información para profundizar en su conocimiento, constatamos que sólo determinados aspectos, como los documentales y los históricos, se han venido estudiando con una metodología sistemática, centrada fundamentalmente en la catalogación, asignación de autorías o escuelas, clasificación tipológica, análisis formal, o estudio del contexto social (Belda Navarro, 1998 y Herrera García, 2001). La excepción, la constituye aquellos textos que se centran en su conservación-restauración, y aún en estos casos, son pocos los que conciben al retablo como un conjunto indivisible, anverso-reverso, y, menos aún, los que emprenden su intervención sobre una base cognoscitiva y operativa de la problemática global que presentan².

Esta situación ha propiciado que en las dos últimas décadas se hayan mantenido diversos encuentros internacionales y nacionales en torno al retablo, entre los que destacamos como más significativos: las Jornadas internacionales *Journées D'étude de la SFIIC. Retables in Situ. Conservation & Restauration*, organizadas por la SFIIC (Roubaiz, 2004) y *L'Europe de retables. Rencontre avec le patrimoine Religieux* (Le Mans, 2000); el Workshop *Taller de retablos*, organizado conjuntamente por The Getty Conservation Trust (GCI) y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), (2006) o los Encuentros y Jornadas nacionales en torno al retablo celebradas en el Puerto Sta. María (2005) y en Gea de Albarracín (2014). También, ha sido eje central de cursos internacionales y nacionales como el celebrado en

¹ Doctora en Bellas Artes. Investigadora responsable del Grupo de Investigación C&P. Profesora Titular. Universidad de Sevilla. Dirección profesional: Facultad de Bellas Artes, C/ Laraña nº 3. 41003-Sevilla. E-mail: baglioni@us.es

² Véase González-López, María-José, "Los retablos en Andalucía. Consideraciones sobre su estudio, investigación o intervención integral" en *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudios y conservación*, ed. IVC+R Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals Valencia (2011): 131-145.

Cartagena de Indias, (2002) y en Sevilla (IAPH, 2014); así como objeto de grupo de trabajo de especialistas del sector como el *Grupo de trabajo de retablos* creado en el seno del Grupo Español del IIC (GEIIC, 2009). Todos estos encuentros entre profesionales del Patrimonio, ponen de manifiesto el interés y la preocupación por sistematizar su estudio, su intervención o su gestión. Resulta significativo que este bien cultural haya generado dos documentos específicos; me refiero al *Documento de retablos*, Sevilla 2002³ y a la *Carta de los Retablos*, Cartagena de Indias, Colombia 2003⁴. Su contenido fruto del debate y consenso entre especialistas del sector, evidencian una vez más, que los retablos siguen demandando un mayor conocimiento y atención.



Fig. 1 - Retablo Portada de la Capilla Sacramental.
Iglesia del Salvador, Sevilla, 2015.
(Fotografía de la autora)

³ Resultado del Workshop “Taller de retablos” organizado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y The Getty Conservation Trust, celebrado en Sevilla en 2002. *El documento de retablos 2002*. Su contenido se puede consultar en la siguiente web (fecha de consulta 17 de abril de 2015): <http://www.iaph.es/sys/pdf/200706getty/enlace1.pdf>

⁴ Fruto del curso “Los retablos: estudios, proyecto e intervención” organizado por la Agencia Española de Cooperación Internacional y celebrado en el Centro Iberoamericano de Formación (A.E.C.I.) de la ciudad de Cartagena de Indias, Colombia en 2002. Su contenido se puede consultar en la siguiente web (fecha de consulta 17 de abril de 2015). *Carta de los Retablos*, Cartagena de Indias, Colombia 2003: http://www.apoyonline.org/newsletter_archives_1317_es.htm

Situación actual Andaluza

Un análisis somero del estado de la cuestión en Andalucía pasa por considerar la formación de los especialistas encargados de su intervención. En nuestra Comunidad Autónoma, se concentra dentro de una de las materias que se imparten en los planes de estudios del nuevo Grado en Conservación-Restauración de Bienes Culturales desde el curso académico 2010-11 en las Facultades de Sevilla y Granada.⁵ Formación que resulta del todo insuficiente, para abarcar el creciente interés en la formación en esta tipología de bienes, como así lo demuestra el elevado número de alumnos que se han matriculan en los escasos cursos específicos sobre estos bienes que se han organizado en las últimas décadas ⁶.

Cuando analizamos la investigación en retablos en nuestras universidades, vemos que los retablos están escasamente representados como objeto de estudio, ya sea como línea de investigación en los grupos de investigación existentes en Andalucía, en proyectos de investigación oficiales o en los trabajos académicos en los distintos niveles (Trabajos Fin de Grado, Trabajos Fin de Máster o Tesis Doctorales)⁷.

En las líneas de investigación y temas de estudio, priman aquellas relacionadas con los aspectos históricos-artísticos, en detrimento de otras áreas más vinculadas con su conocimiento técnico o constructivo, con la tecnología de conservación-restauración, o con su estado de conservación. Por lo general, la investigación que se lleva a cabo, es consecuencia directa del proceso de intervención en un retablo determinado, donde se efectúa una investigación aplicada a los procesos de tratamiento que la obra, concebida como objeto singular, demanda. En estos casos la investigación suele estar promovida o ejecutada, por instituciones del Patrimonio, vinculadas con la Consejería de Cultura, con el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH); y en menor medida, con centros de investigación como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), o con empresas privadas que cuentan con infraestructura técnica y personal especializado.

Por las propias características de los retablos, su estudio, investigación e intervención, exige la constitución de un equipo de trabajo multidisciplinar integrado por profesionales que abordan, cada uno de ellos, aspectos considerados de interés para su conocimiento, en el más

⁵ En la actualidad queda englobada dentro de los contenidos generales de los módulos *Tratamiento de Restauración y Procesos de Restauración* del Grado en Conservación en Bienes Culturales de la Universidad de Granada y en los módulos *Tratamientos de Restauración I y II* del Grado en Conservación en Bienes Culturales de la Universidad de Sevilla.

⁶ Sin embargo estos bienes siempre han suscitado una demanda formativa específica. En ámbito universitario se ofertó, por la hoy extinta Licenciatura en Bellas Artes (Departamento de Escultura, Universidad de Granada), una asignatura específica sobre *Conservación y Restauración de retablos*, y en posgrado, por los cursos de doctorado: *El proyecto de conservación y restauración de retablos sobre soporte líneo: estructura y contenidos* (2004-05 y 2005-06). *Los retablos pictóricos y escultóricos: materiales, técnicas de ejecución y conservación* (2006-07 y 2007-08), promovidos por el Departamento de Pintura de la Universidad de Sevilla. No podemos olvidar los cursos de especialización sobre estos bienes que fueron promovidos por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH): *Investigación y técnicas aplicadas al conocimiento e intervención en retablos* (1998 y 1999), *El proyecto de conservación y restauración de retablos sobre soporte líneo: estructura y contenido* (2003), *Retablos: características particulares de su intervención* (2006), *El retablo técnicas y conservación* (2011) o el más reciente, me refiero al *Curso Superior de intervención en bienes muebles. El proyecto de conservación* (2013-14).

⁷ En la actualidad existe un único grupo de investigación (*Corpus de retablos y portadas en Granada y provincia*), en la Universidad de Granada, dedicado íntegramente al estudio de los retablos desde el ámbito de la Historia del Arte. Dos proyectos de investigación, ambos desarrollados por la Universidad de Sevilla: *Diagnóstico y conservación de los retablos de la baja Andalucía* del Departamento de Escultura e Historia de la Artes Plásticas y el proyecto de investigación promovidos por el IAPH en el que he colaborado activamente, *Taller. Metodología y aplicaciones para intervenciones en retablos de madera policromada* desarrollado conjuntamente con *The Getty Conservation Institute* (GCI)⁷ y varios trabajos de investigación: entre ellos 7 tesis leídas desde 1980 hasta la actualidad, todas ellas, con un claro enfoque histórico-artístico (base de datos TESEO), además de 1 trabajo fin de máster y 2 tesis doctorales en curso dentro del grupo de investigación que dirijo (Conservación del Patrimonio Métodos y Técnicas).

amplio sentido del término. En el estudio y en la intervención suelen coincidir de forma recurrente los siguientes perfiles: conservador-restaurador, historiador del arte, biólogo, químico, fotógrafo, delineante. En menor medida, se integran otros perfiles complementarios, como el técnico en conservación preventiva, el arquitecto, el radiólogo o el informático; sin embargo se echa en falta la incorporación de profesionales de campos afines; en particular, de artesanos especializados, como carpinteros, y personal auxiliar.

Los estudios que se llevan a cabo son muy diversos en función del objetivo que se persigue, los que con mayor frecuencia se describen son aquellos que sirven para proponer o sustentar la intervención del retablo en cuestión, citándose con mayor frecuencia los dirigidos a realizar el estudio histórico del bien, caracterizar los materiales presentes, identificar los agentes biológicos o microbiológicos de deterioro, definir el estado de conservación o, elaborar la documentación técnica complementaria.

Suelen quedar al margen los estudios que permiten conocer y evaluar la incidencia que ejerce en el estado conservativo del retablo, el estado del edificio o su entorno medioambiental. Es decir, aquellos estudios relacionados con conocer, localizar y evaluar, el origen de la mayoría de los daños que suelen presentar los retablos y cuyos resultados consienten, proponer soluciones correctoras factibles y eficaces. Al igual que tampoco se abordan aquellos ensayos, de laboratorio o in situ, que permiten poner a punto productos o evaluar tratamientos.

También, reseñar que en raras ocasiones vienen contemplados un grupo importante de estudios necesarios para asegurar la estabilidad y funcionalidad futura del bien, me refiero a aquellas investigaciones que permiten determinar su vulnerabilidad a los factores de riesgos a los que se ve sometido, entre los que desempeña un rol importante la función que desempeña de forma activa o pasiva, y menos aún, aquellos que consienten su valorización, o aseguran su mantenimiento con un programa específico adecuado a sus circunstancias. Por lo que podemos concluir que, por lo general, suelen quedar al margen aquellos estudios vitales necesarios para su conservación y mantenimiento en condiciones óptimas a medio y largo plazo.

El estado actual de las investigaciones en intervenciones en retablos están asociadas a dos hechos contrastados: el primero, es que tienen como objeto de estudio un retablo en particular; y la segunda, es que están asociadas a su restauración. Como consecuencia, los resultados directos que se pueden derivar de ellos distan mucho de ser representativos, más allá, de la problemática específica que aborda.

Los retablos. Patrimonio frágil y vulnerable

Conservativamente hablando, los retablos son unos bienes culturales que presentan unas particularidades específicas derivadas de su propia concepción como elemento arquitectónico, simbólico y decorativo, que se concretan en tres aspectos básicos: su integración con el inmueble, el contexto que le rodea y su complejidad material y técnica. Estos tres parámetros intrínsecos a su materialidad y hábitat, conllevan a una premisa de partida: el estudio de los retablos, su intervención o, cualquier acción que nos propongamos realizar sobre ellos, debe estar basada en el conocimiento de la interacción que se produce entre el *retablo*, el *inmueble* y el *contexto*. La intervención concebida bajo este punto de vista, modifica radicalmente la percepción y el método con el que se ha venido realizado tradicionalmente su estudio o su actuación. El retablo deja de ser considerado como objeto independiente, sin nexo con su

reverso o descontextualizado del edificio, sino que es concebido como un objeto integrado en un entorno determinado que condiciona su evolución, y por tanto, sus exigencias conservativas.

En el caso de bienes complejos compuestos por un compendio de materiales, en su mayoría de naturaleza orgánica, con comportamiento a veces antagónicos entre sí, como son los retablos, es fundamental que en el estudio de su estado conservativo, se evalúe el proceso que genera su deterioro. En esta evaluación se deberá considerar: los *factores de alteración*, es decir, las causas desencadenantes de los problemas (medio ambiente, iluminación, humedad, etc.); los *mecanismos* que originan cambios en su propiedades (reacciones, físicas, químicas y/o biológicas) y por último, las *alteraciones o indicadores visuales de alteración* que se manifiestan en su estructura o su superficie y por el que somos capaces de reconocerlas (levantamientos, lagunas, rotos, fisuras, etc.). Es decir, analizando y evaluando la interacción tan estrecha que se produce entre *la causa, los mecanismos y los efectos*. Relacionar las patologías que percibimos, con la causa de origen, nos permite comprender dónde y en qué nivel se producen, a la vez que orientar los estudios científicos necesarios para confirmar hipótesis de trabajo, definir los tratamientos en base a sus necesidades y, priorizar la actuación que requiere, ya sea sistemática, urgente o de emergencia.

Fragilidad y riesgos

Hoy día el concepto de retablo va más allá de la mera concepción tradicional de Obra de Arte dotada de valores artísticos o plásticos, reconocidos por los profesionales y por la sociedad. En él, se añan valores patrimoniales, que lo dotan de un régimen de protección jurídica determinado por la legislación vigente; y de valores socioculturales y simbólicos, que le convierte en protagonista de aquellos actos inherentes a la función que desempeña, en torno al cual se celebran determinadas escenas litúrgicas o actos culturales que lo exponen a circunstancias de riesgos que pueden incidir negativamente en su conservación. Sin olvidarnos, en este contexto, de los retablos inmersos en edificios desacralizados, descontextualizados de su ámbito original o, en estado de completo desamparo (**Fig. 2**). En todos estos casos, su integridad queda gravemente comprometida, como consecuencia del extremo abandono a que se ven sometidos por parte de los responsables, directos e indirectos, de su protección y conservación; independientemente de su procedencia civil o religiosa.

Nos encontramos ante un patrimonio frágil y vulnerable. Frágil por su materialidad, pues están constituidos fundamentalmente por materiales de naturaleza orgánica, y por tanto, más expuestos a situaciones que inciden muy negativamente en el comportamiento de los soportes y de la ornamentación; ya sea como respuesta al entorno que lo circunscribe o, como consecuencia de actuaciones sufridas en el transcurso de su historia. En ambos casos, origen de alteraciones significativas en todos o cada uno los estratos constitutivos soportes (Caja, estructura portante, sistema de arriostramiento y elementos decorativos) o en los revestimientos (policromía, dorados y protectivos). Vulnerable porque se encuentra inmerso en un entorno, que en la mayoría de las ocasiones, le es hostil, sobre él incide muy negativamente el estado del edificio que lo acoge: instalaciones defectuosas, ya sea de la instalación eléctrica, de los sistemas de ventilación o de la megafonía, por lo general, anclada al retablo y en mal estado, pudiendo provocar cortocircuitos e incendios fortuitos (**Fig. 3**), o la ineficacia de los sistemas de evacuación y desagüe de aguas pluviales que generan filtraciones de aguas en los paramentos internos por obturación y/o roturas de los canales y bajantes.



Fig. 2 - Detalle de uno de los retablos de la iglesia del Carmen. Gea de Albarracín, Teruel. Es perceptible el grave estado de conservación del retablo, como consecuencia del estado de abandono en que se encuentra, tanto el inmueble, como los bienes alojados en él, 2014.
(Fotografía de la autora)



Fig. 3 - Detalle de la instalación eléctrica anclada en la estructura del retablo. Obsérvese la disposición del hervidor de agua de uso habitual. Iglesia de Santo Domingo. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 2015.
(Fotografía de la autora)

En su estructura inciden de forma muy negativa las áreas del edificio colindantes al retablo, me refiero concretamente al paramento murario al que se adosa, a la cubierta que lo protege o al pavimento sobre el que se apoya. El estado defectuoso de estas áreas del inmueble puede ocasionar en los reversos y en las estructuras de los retablos graves problemas que pueden afectar a su integridad, ejemplo de ello son la ineficacia de los puntos de anclaje y arriostramiento de la arquitectura lignaria al paramento murario, la ruptura y el desplazamientos de los elementos de sujeción, o los vencimientos y desplomes causados por fallos en la cimentación, etc. (**Fig. 4**).



Fig. 4 - Detalle del ático del Retablo de Nuestra Señora de Belén. Catedral de Jerez de la Frontera. Son visible las manchas de humedad y las eflorescencias salinas consecuencia de las infiltraciones de humedad procedentes de la cubierta y de los sistemas de evacuación de aguas pluviales que influyen negativamente en los elementos de madera existentes en su reverso, 2014.

(Fotografía de la autora)

También porque estos bienes siguen desempeñando una función en la actualidad, están más expuestos a situaciones de riesgo que aumentan su fragilidad, y por tanto, su vulnerabilidad. La morfología externa de nuestros retablos está en constante transformación como consecuencia directa de la función cultural que estos bienes siguen desempeñando. Su aspecto externo viene modificado en función de los actos litúrgicos que se celebran en torno a él, en su entorno inmediato o, en alguna de las imágenes titulares que alberga, cuando ésta, individualmente, es objeto de culto (salida procesional, besamanos, besapíes, coronación, etc.). En todos estos actos en los que el retablo adquiere un papel principal o secundario, fruto de su adecuación a un nuevo escenario, en el que se incluye como telón de fondo, se transmuta cambiando su apariencia, o se oculta por completo, pueden derivarse riesgos potenciales para su integridad. Riesgos derivados de la inadecuada manipulación, de la ineficacia de los anclajes

puntuales empleados en la sujeción de estructuras, de roturas de elementos, de pérdida de apoyos, de quemaduras, de rozamientos, del izado o descenso de elementos escultóricos, de la instalación de estructuras efímeras provisionales, tales como telones o cortinajes, de la colocación de múltiples velas encendidas próximas a su superficie o simplemente, de la instalación de adornos florales, entre otros motivos.

En esta casuística, no es menos importante considerar los riesgos derivados del mantenimiento de nuestras iglesias y de estos bienes cuando es efectuado por personal interno, voluntarios o por hermanos de la hermandad que, con mucha voluntad y disposición, lo realizan de forma periódica para mantener bien limpias sus obras. Cuando este mantenimiento se lleva a cabo sin tener en consideración, ni el estado de conservación de las piezas, ni la adecuación del utillaje o de los productos empleados, pueden implicar daños importantes e irreversibles, sobre todo en los revestimientos polícromos y en su ornamentación.

También el extremo opuesto, puede ser causa de importantes riesgos para la obra, me refiero al estado de abandono a que sistemáticamente se ven sometidos estos bienes, cuando no son objeto de culto o veneración, y apenas son perceptibles en los testeros de las mal iluminadas capillas en las que se encuentran. La ausencia de mantenimiento y de limpieza periódica originan en su anverso acumulación de *depósitos superficiales* de diferente procedencia que podemos apreciar a simple vista, normalmente polvo, residuos del humo derivado de la combustión, de velas o incienso, o acumulaciones de ceras. Circunstancia que también se manifiesta y, de forma más profusa, en su reverso, siendo significativa la importante acumulación de depósitos existentes, derivados de restos de material de fábrica desprendidos, de depósitos orgánicos (deyecciones de animales roedores y murciélagos o guano de aves, normalmente de palomas), entre otros. Estas acumulaciones casi nunca se tienen en cuenta por su inaccesibilidad y sin embargo, pueden causar graves complicaciones biológicas y microbiológicas en estas áreas del retablo. Por último, no podemos dejar de lado el uso incorrecto a que se ven sometidos estos bienes, cuando sus trasdoses se convierten en improvisados trasteros o almacenes para los productos y enseres de limpieza, de mobiliario en desuso, etc.

En todos estos casos, se pueden producir alteraciones importantes que afectan a la integridad conservativa del retablo, siendo por ello fundamental, incidir en la necesidad de efectuar una labor de concienciación de las personas implicadas directamente en su manipulación y cuidado, para conseguir que el desarrollo de la función para la que fueron creados no incida negativamente en su conservación. Quizás, uno de los mayores retos al que hoy día nos enfrentamos los técnicos que los estudiamos e intervenimos: *hacer compatible la función devocional para la que fueron creados, con su conservación*

La intervención de los retablos

El tipo de actuación que se viene realizando en nuestros retablos está íntimamente relacionada con el alcance de los tratamientos que sobre ellos se vienen realizando sistemáticamente. Cuando analizamos el contenido de las intervenciones en la bibliografía específica sobre el tema⁸, podemos agruparlas según su concepción, criterios y contenido.

⁸ Véase nota nº 2.

En la forma de concebir y entender el estudio e intervención en retablos se evidencian tres tendencias antagónicas. En la primera, prevalece la parte visible, es decir, su anverso; en la segunda, el retablo se percibe como conjunto indivisible e inseparable, anverso-reverso y, por último, es entendido como un conjunto indivisible integrado en un entorno y en un contexto socio-cultural determinado. Evidentemente, las soluciones conservativas y los resultados obtenidos diferirán en cada una de ellas, ya que serán consecuencia del análisis, parcial o global, de la casuística considerada.

En estrecha relación con lo anterior, se detectan varias corrientes teóricas que condicionan los criterios con los que se ejecutan las actuaciones. Se constata como corriente habitual la restauradora⁹; en estos casos, la naturaleza de los tratamientos está orientada a eliminar los daños visibles y a prolongar la vida del retablo, devolviendo en lo posible, la lectura visual perdida, fundamentalmente, a su anverso. En menor medida, se constata una corriente conservadora, en la que priman acciones curativas¹⁰ que tratan los daños presentes en su conjunto (soporte-revestimiento) o preventivas¹¹, realizando acciones en su contexto o entorno inmediato (humedades, microclima, iluminación, etc.). Por último, son pocas las intervenciones en las que se concibe el retablo como un “todo” integrado en un ambiente, en las que su actuación se aborda desde el conocimiento previo de su problemática, que comprende el estudio de los daños y de las soluciones que demanda su estado de conservación, su entorno, o las pautas a seguir en su mantenimiento. No cabe duda que la intervención así concebida lleva implícita la aplicación de una metodología definida a priori, que abarca además, de la infraestructura personal y técnica, la dotación económica y temporal estimada; por lo general, articulada en un proyecto previo que analiza y evalúa los daños y, propone acciones o tratamientos, testados previamente, para corregirlos, y prevenirlos.

Aunque constatamos que habitualmente se realiza la actuación en su ubicación habitual y dentro del propio inmueble, también se detectan casos en los que se lleva a cabo en instalaciones externas a su lugar de procedencia. La intervención fuera de su entorno habitual puede derivar en la aparición de daños ajenos a su estado conservativo, consecuencia del complejo proceso que implica esta operación, que comprende desde el desmontaje del retablo, su posterior embalaje y traslado, hasta su adaptación al nuevo medio climático que le proporciona el nuevo ámbito donde se va a efectuar la actuación. Consideraciones, que también se deberán plantear en el proceso de vuelta, hasta que culmine con su remontaje en su ubicación tras la actuación.

La logística operativa más habitual consiste en tratar la caja y el reverso del retablo *in situ*; mientras que los elementos pictóricos o escultóricos susceptibles de ser desmontados sin riesgo, se tratan en el propio andamio o en dependencias habilitadas para ello dentro del propio edificio. Aunque también detectamos cada vez más casos en los que estos elementos son sacados de su contexto y tratados *ex situ* en instituciones públicas. En estas ocasiones priman más aquellos aspectos relacionados con la planificación y articulación de la intervención por parte de las instituciones promotoras o ejecutoras que, sus necesidades conservativas.

⁹ En este artículo se siguen las definiciones de los términos: conservación, conservación preventiva y curativa y restauración, consensuadas por el ICOM-CC en el documento “Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible”. ICOM-CC. *XVa Conferencia Triannual, Nueva Delhi, 22-26 de septiembre de 2008*.

¹⁰ Véase op. Cit. N° 9.

¹¹ Véase op. Cit. N° 9.

Una variante de esta última línea, menos ortodoxa, desde mi punto de vista, es el desmontaje parcial de algunos de los elementos pictóricos o escultóricos significativos del retablo para su intervención con vista a su participación en una exposición. Estos casos plantean dos problemas que pueden afectar gravemente a su integridad y percepción. El primero, de índole conservativo, deriva de la extracción de los elementos decorativos, más acuciante en las pinturas sobre tablas y en los relieves escultóricos, que por construcción, se suelen insertar o encastrar en la caja arquitectónica por el reverso, siendo por tanto su desmontaje por el anverso, sin destruir parte de la arquitectura que los enmarcan, muy difícil o, simplemente imposible. En segundo lugar, plantean un problema de lectura y percepción de la obra por parte del espectador cuando la pieza, concluida la exposición, es devuelta a su lugar de origen; en estas ocasiones, resulta bastante impactante la contemplación del retablo parcialmente restaurado. Este hecho también nos lleva a tomar en consideración, la importancia que se concede al elemento pictórico o escultórico como elemento singular, en detrimento de la escasa o nula importancia que, por comparación, se le otorga al retablo para el que fue concebido y ejecutado, y del cual, al menos en teoría, forma parte indisoluble¹².

No podemos dejar de mencionar aquellas actuaciones vinculadas con la mala praxis, realizadas por profesionales no cualificados o al margen de la legalidad, que siempre generan conflictos, son cuestionadas por la comunidad profesional y a veces, al margen de nuestra legislación. Nos referimos a modificaciones de su morfología, mutilaciones, readaptaciones iconográficas, cambios de ubicación, venta, readaptación a un nuevo espacio, repolicromados, o agresiones, etc. que estos bienes suelen sufrir con frecuencia (**Fig. 5**).



Fig. 5 - Repinte de purpurina sobre la policromía original
Del retablo de San Roque. Iglesia del Carmen,
Sanlúcar de Barrameda. Cádiz, 2015.
(Fotografía de la autora).

¹² Algunos ejemplos significativos los podemos encontrar en la catedral de Sevilla: Retablo San Juan Evangelista: La tabla de *Santa Justa y Rufina* se extrajo del retablo para participar en 1995 en la exposición: *El Emporio de Sevilla. IV centenario de la construcción de la Real Audiencia*. Las tablas del banco *Santa Justa y Rufina* y *Santa Catalina y Santa Bárbara* se restauraron en 1998 por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) para la exposición *Velázquez en Sevilla* en 1999. Posteriormente se restaura la tabla de San Lucas que junto con la de Santa Justa y Rufina fueron expuestas en la exposición *CAROLUS* celebrada en Toledo en 2000. Retablo de la Purificación de la Virgen: Las Pinturas del banco restauradas fueron extraídas del retablo y restauradas por el IAPH en 1998 *retratos de D. Diego Caballero y su hermano Alonso* y los *retratos de D^a Leonor Mencia y sus hijas*, mientras que la tabla central *Purificación de la Virgen* fue restaurada por el Museo del Prado en 2008 y el resto del retablo en el mismo año por el IAPH. En ambos casos, un retablo restaurado en momentos diferentes, por instituciones y métodos diversos.

Pautas de actuación

Todo lo expuesto hasta el momento converge en la necesidad acuciante de definir una metodología de estudio e intervención. En unos bienes tan complejos como son los retablos esta metodología debe estar basada en el conocimiento previo de su casuística particular, ello implica arbitrar una metodología de trabajo articulada en dos fases. Una *primera etapa cognoscitiva* que contempla la realización de aquellos estudios y acciones necesarias para individuar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos, las patologías presentes, los materiales o las técnicas constructivas y una *segunda etapa operativa*, en la cual se ejecuta la actuación definida.

El “conocimiento” del retablo desde esta perspectiva, tiene como finalidad proporcionar a los agentes implicados en su gestión e intervención, los instrumentos necesarios para programar, de forma priorizada, las actuaciones que requiere. Implica, evaluar los factores de riesgos y extraer las conclusiones correctas, a partir del análisis del objeto-inmueble-contexto, desde un enfoque interdisciplinar que permita dar respuesta a las incógnitas planteadas; con un objetivo recurrente, definir la intervención más respetuosa y adecuada a su problemática.

Si no se actúa de esta forma, solo se acometen soluciones parciales que paliar parte de los problemas presentes. Este planteamiento entraña repercusiones muy negativas no sólo de carácter conservativo, ya que los procesos y mecanismos que han generado los deterioros existentes no se han abordado ni resueltos; sino también, de índole económico, ya que la rentabilidad de la inversión nunca alcanzará los resultados estimados. La consecuencia directa, es que los problemas que la motivaron volverán a aparecer en un futuro inmediato. Por tanto si se pretende ser efectivo, *el acto de la intervención comprenderá, y por este orden, el tratamiento de las causas de origen y posteriormente, de los efectos*. Esta máxima, a priori, simple en su concepción, implica que desde las instancias competentes, culturales, eclesiásticas o sociales, se plantee una política de adecuada; se arbitren los medios técnicos, científicos y económicos necesarios; y por último, que la actuación se realice, de conformidad a los criterios vigentes, por profesionales cualificados. El respeto a estas exigencias, constituye la garantía de que se actúa, desde el respeto y la profesionalidad, en unos bienes tan frágiles como son los patrimoniales. Los especialistas que nos dedicamos a ellos, tenemos claro que en función de su problemática, su intervención debe aunar ambos aspectos. En el caso concreto que nos ocupa la procedencia, eclesiástica o no del bien, en nada difiere del marco general y específico que enmarca su actuación¹³.

Llegados a este punto, cabría preguntarnos si sería mas eficaz un profundo cambio de mentalidad en la política de actuación por parte de las personas e instituciones encargadas de su intervención o custodia; como de hecho ya viene ocurriendo a nivel nacional a partir de la implantación del Plan Nacional de Conservación Preventiva¹⁴. Trasladar la filosofía de este Plan Nacional al conjunto de nuestros retablos implicaría destinar los recursos existentes a paliar sus necesidades más apremiantes partiendo de una política global fundamentada en la conservación, preventiva o curativa. Este planteamiento conllevaría establecer una estrategia

¹³ Véase. González-López, María-José, “Análisis de los criterios de intervención en bienes eclesiásticos”, *GE Conservación* nº 7 (2015): 50-59.

¹⁴ Puede definirse la conservación preventiva como estrategia de identificación, detección y control de los factores de deterioro de los bienes culturales, con el fin de minimizar sus efectos en los mismos. Consiste en una actuación continuada en el entorno de los bienes para evitar, en la medida de lo posible, la intervención directa sobre los mismos (fecha de consulta 15 de julio de 2015), <http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/preventiva.html>.

basada más en articular acciones sobre un *conjunto de retablos*, encaminadas a paliar las causas que originan los daños y a tratar las alteraciones que pongan en riesgo su estabilidad e integridad, que en promover actuaciones en *retablos singulares* con marcado carácter restaurador, que aborden el tratamiento de daños estéticos estables que, únicamente, mejoren su aspecto. Este enfoque implica actuar sobre un mayor número de obras con las máximas garantías conservativas posibles y con el menor coste económico.

Cuando no hay dinero para todo, como ocurre en el momento actual en que nos encontramos, creemos más rentable, a todos los niveles, actuar sobre nuestros retablos en torno a una política conservativa en la que se ponga especial énfasis en eliminar los daños que afectan a su integridad, más que en intervenir en un número limitado de retablos atendiendo más a su estética que, a su conservación. No podemos olvidar que este último enfoque comprende actuar sobre daños estabilizados, cuyo tratamiento es costoso por la elevada mano de obra que requieren, e incrementan el coste final de la actuación de forma considerable.

Si a este hecho unimos que a veces la propuesta de actuación no se adecua, ni a las exigencias, ni a las necesidades del retablo, ya que por lo general se abordan acciones exclusivamente sobre el anverso, obviando muchas veces, los problemas presentes en el soporte, en el reverso o en el paramento sobre el que se apoya; origen de la mayoría de deterioros existentes. La consecuencia directa, es que se ha invertido en restaurar una obra que seguirá evolucionando negativamente en el tiempo, puesto que parte de las patologías y su origen, al no tomarse siquiera en consideración, no han podido ser tratadas ni eliminadas; lo que lamentablemente conlleva a que gran parte de los deterioros, que directa e indirectamente motivaron la restauración, continúen latente y en proceso de desarrollo.

Conclusiones

Los retablos son unos bienes culturales complejos que requieren que su intervención, con independencia de su alcance: conservativo, restauración, mantenimiento o puesta en valor, se sustente en un método de trabajo basado en el estudio y en la investigación aplicada a su conocimiento; método, que permite que la actuación definida se ajuste a sus necesidades. La problemática expuesta y las imágenes que ilustran este artículo demuestran que nos encontramos ante una realidad bien diferente, ante la cual, cabe preguntarnos ¿Qué podemos hacer cuándo no se cumplen estos requisitos? La respuesta debe estar basada en la lógica, y en el sentido común, destinar los medios disponibles a solucionar las carencias prioritarias detectadas en el retablo, fruto de un conocimiento lo más amplio posible, que permita priorizar estudios o acciones según la urgencia detectada, sin que prime en la toma de decisión final, aspectos de índole no conservativos. Principio válido y aplicable en todos los casos. De esta forma, queda garantizada, hasta disponer de los medios necesarios para culminar el proceso de forma progresiva, que la acción que se defina o ejecute, frene al máximo el proceso de deterioro, no impida ulteriores acciones, garantice la supervivencia de la obra y permita su disfrute por parte de la comunidad en la que está integrado en las mejores condiciones conservativas posibles.

Es un hecho aceptado por todos los profesionales que nos dedicamos a este campo, que intervenir sobre un bien cultural sin eliminar los factores de riesgos que han provocado las alteraciones en ellos, es una política efectiva a corto plazo pero condenada al fracaso en un futuro inmediato. Por ello conviene insistir en la importancia que adquiere concebir la actuación

desde un planteamiento en el que prime, por encima de todo, la ejecución de acciones conservativas, ya sea de carácter preventivo o curativo. También somos conscientes que seguir esta máxima en determinados bienes culturales, sobre todo los museales, es relativamente fácil; por el contrario, se convierte en todo un reto en aquellos bienes que cumplen todavía la función litúrgica para la que fueron creados, como ocurre con nuestros retablos, desafío que debemos abordar entre todos de la forma más correcta posible. De aquí la importancia que adquiere la formación y especialización de los profesionales que intervenimos, investigamos y cuidamos estos bienes culturales.

Si pretendemos compatibilizar el uso con su conservación, será necesario que se produzca un profundo cambio de mentalidad en las personas encargadas de su custodia, gestión, mantenimiento y disfrute diario. Cambio que parte de concebir a estos bienes, como un patrimonio frágil, expuesto a situaciones, a veces límite, que lo pone en inminente peligro de deterioro e incluso, de desaparición. Su conservación y transmisión a generaciones futuras, sólo será factible, si todos los agentes implicados, profesionales y no, nos involucramos en el proceso. Si todos estamos informados y concienciados, no tropezaremos con dificultades para obtener el consenso en las acciones que debamos emprender para ello. La conservación debe hacerse en favor de la sociedad y no contra ella. El trabajo conjunto de todos es la única vía factible para garantizar su futuro.

Bibliografía

- Baglioni, R. and González-López, María-José. "Criteria and methodology in the study and treatment of altarpieces at the IAPH: the conservation of the altarpiece of the Capilla Real in Granada and of San Luis de los Franceses in Sevilla". In *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie. Konservierung. Restaurierung*. 77-83, 2010.
- Basile, Giuseppe. *L'opere d'arte negli edifici di culto*. La Nuova Italia Científica, 1ª ed, 1994.
- Belda Navarro, Cristóbal. "Metodología para el estudio del retablo barroco. En *Imafronte*. N1º 12-13, 9-24, 1998.
- Díaz Chacón, M, Marín Fatuarte, J. and Pérez-Ávila Taboada, I. (2001). *Patrimonio histórico restaurado en Andalucía 1987-97: retablos*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla, 2001.
- González-López, María-José. "Le retable majeur de la Chapell Royale de Grenade. Mise au point d'un project d etude et de recherche en vu de sa restauration". In *L'Europe de retables. Rencontre avec le patrimoine Religieux*. Le Mans, Francia, 273-291, 2007.
- González-López, María-José. *Retablo Mayor de la Capilla Real de Granada: puesta a punto de una metodología de estudio para la intervención en retablos* en Methodology for the conservation of polychromed wooden altarpieces. Junta de Andalucía Consejería de Cultura y The J. Paul Getty Trust, 136-16, 2006.
- Herrera García, Francisco J. "Líneas de investigación en la retablística iberoamericana: la función eucarística (el ejemplo de Sevilla)". *Actas III Congreso Internacional Del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad: Universidad Pablo de Olavide*, 588-602, 2001.
- Magdaleno Granja, R. "Actuaciones del IAPH en el Retablo de los Evangelistas de Hernando de Esturmio, en la Catedral de Sevilla". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 22-39, 2002.
- Montero Moreno, A and Castillo Pérez, P. "San Telmo: traslado de bienes muebles y protección de retablos". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 28-53, 2005.
- Morales Martínez, A. J. et al. "Retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad. Investigación e intervención". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 20-62, 2007.
- Sameño Puerto, M. Et al. "Retablo de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla. Investigación e intervención" *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. 84-53, 2005.
- Varios. *Come conservare un Patrimonio. Gli oggeti antichi nelle chiese*. Ed. Electa, 2001.
- Varios. *Conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage*. Preprints of the Contributions to the Madrid Congress, 9-12 September 1992, IIC, Edited by H.W.M. Hodges, John S. Mills and Perry Smith, London, 1992.
- Varios. *Edifici Storici di culto decorazioni, arredi. Guida alla manutenzione*. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Istituto Centrale per il Restauro. Edizioni De Luca, 1999.

- Varios. *El retablo y la sarga de San Eutropio del Espinar*. Ministerio de Cultura. Dirección General de B.B.A.A. y Archivos. I.C.R.B.C, 1991.
- Varios. *Préserver les objets de son patrimoine*. Précis de conservation préventive. Section Française de l'Institut International de Conservation-SFIIC. Mardaga Editeur, Sprimont (Belgique), 2001.
- Varios. *Retablos*. En Bienes culturales. Instituto del Patrimonio Histórico Español, nº 2, 2003.
- Varios. *Vademécum*. Bulletin I.R.P.A., nº XXI, 1986-87.

Conservação e restauro das pinturas do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal – Contributo, no contexto contemporâneo da preservação, defesa e valorização do património cultural

Carolina Ferreira, Sofia Gomes, Glória Nascimento, Mercês Lorena, António Candeias¹



Introdução

O retábulo da capela-mor da Sé do Funchal (**Fig. 1**), foi mandado construir pelo Rei D. Manuel, como oferta à cidade para decorar a cabeceira da principal capela da nova sede episcopal.

A construção da Sé inicia-se em 1493, segundo carta de D. Manuel, ainda Duque de Aveiro, (Pita Ferreira 1963, 45), sendo a sua sagração a 18 de Outubro de 1516 (Pita Ferreira 1963, 53). Tendo em conta o período cronológico da construção e sagração da Sé e um documento de pagamento dos trabalhos do retábulo, do ano de 1512 (Teixeira 2003, 53) pode-se balizar a datação do retábulo entre o ano de 1512 e 1516.

Ao longo do tempo têm surgido diversas teorias quanto à atribuição do retábulo, quer do projeto e execução da talha, quer do conjunto pictórico. Contudo, e como já referia Pita Ferreira (Pita Ferreira 1963, 269), até hoje o retábulo nunca tinha sido alvo de um estudo aprofundado. O estado de conservação em que se encontrava e o elevado grau de escurecimento das superfícies pictóricas dificultava a observação detalhada do conjunto, não permitindo uma análise consistente da parte dos estudiosos e interessados.

¹ Carolina Ferreira – Doutoranda em Belas-Artes especialidade Ciências da Arte/Conservação e Restauro pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e bolsista de investigação pelo programa doutoral HERITAS; Sofia Gomes – Mestre Conservadora-restauradora, bolsista de investigação pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no Laboratório José de Figueiredo da Direção Geral do Património Cultural; Mercês Lorena – Doutorada em História da Arte, técnica superior no Laboratório José de Figueiredo da Direção Geral do Património Cultural; Glória Nascimento – Doutoranda em Belas-Artes especialidade Ciências da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa; António Candeias - Doutoramento em Química, Diretor do Laboratório HERCULES da Universidade de Évora.



Fig. 1 - Retábulo manuelino da capela-mor da Sé do Funchal, depois da intervenção de conservação e restauro de 2013/2014, 2014. (Fonte: Roberto Pereira, DSMPC/DRAC/SRT)

Alguns historiadores têm defendido a autoria da talha ao mestre Olivier de Gand, ou a artífices da sua oficina, pela semelhança com os retábulos do altar-mor da Sé Velha de Coimbra e da Igreja de S. Francisco de Évora (Teixeira 2003, 53). Por sua vez, ao conjunto pictórico têm sido assinalados nomes como Mestre da Lourinhã, Francisco Henriques e Jorge Afonso. Na verdade, existem reservas quanto a uma única autoria dos doze painéis pelas diferenças plásticas que se evidenciam nas doze pinturas, e que após a intervenção de conservação e restauro e do estudo científico técnico e material que se concretizou recentemente, vem confirmar que as pinturas constituem uma obra do período manuelino onde colaboraram em parceria várias oficinas lisboetas da época².

O retábulo da Sé do Funchal constitui um legado patrimonial de elevado valor histórico e artístico, não só pela sua composição estilística e material, mas também por se tratar do único exemplar da retabulística da época manuelina que subsiste no local de origem para o qual foi concebido. Apresenta a forma de políptico, cuja estrutura compõe-se pela talha dourada onde estão inseridas doze pinturas a óleo sobre madeira de carvalho, dispostas linearmente em três fiadas, na horizontal e vertical. O programa iconográfico representado não foge dos cânones da época, sendo que cada fiada, na horizontal, representa um tema: os passos da *Paixão de Cristo*, na superior; cenas da *Vida da Virgem*, na intermédia; e temas do *Antigo e Novo Testamento* relacionados com a eucaristia, na inferior.

A intervenção de conservação e restauro das doze pinturas ocorreu no âmbito do projeto integrado do estudo, salvaguarda e preservação do conjunto retabular, em parceria com o

² Referido por Fernando António Baptista Pereira e Vítor Serrão, na conferência *Seminário Conclusões do Processo de Conservação e Restauro do Retábulo da Sé do Funchal* em Abril de 2014.

Governo da Região Autónoma da Madeira através da Direção Regional dos Assuntos Culturais (DRAC), a Diocese do Funchal e a World Monuments Fund – Portugal (WMF-P). E contou com a colaboração da Direção Geral do Património Cultural (DGPC), como organismo estatal responsável pela fomentação e dinamização de uma política de salvaguarda, estudo e preservação dos bens culturais móveis e integrados, através das competências técnicas e científicas do Laboratório José de Figueiredo (LJF), em parceria com o Laboratório HERCULES da Universidade de Évora (LH-EU), ficando os dois organismos incumbidos da realização do estudo científico, diagnóstico e da coordenação da intervenção de conservação e restauro.

Os trabalhos decorreram em duas fases distintas. A primeira fase, no ano de 2011, teve como objetivo o estudo científico e diagnóstico do retábulo (talha, escultura e doze pinturas), culminando na caracterização técnica e material, levantamento de danos e patologias e definição da metodologia de intervenção de conservação e restauro. A segunda fase decorreu entre Abril de 2013 e Maio de 2014 e pautou-se na intervenção de conservação e restauro *in situ* cujo objetivo principal foi conservar e restituir a unidade estilística do conjunto.

Um projeto interdisciplinar, uma equipe multidisciplinar

O projeto envolveu um conjunto de trabalhos para os quais contribuíram uma equipa multidisciplinar constituída por profissionais que atuaram em diversas áreas.

Atualmente, a atitude de preservar um bem artístico de âmbito cultural deve contemplar não só ações relacionadas com a minimização e reparação da deterioração e degradação material do objeto, mas também ações relacionadas com a divulgação e fomentação da consciência social, com o envolvimento da comunidade. Sendo estas ferramentas de conhecimento e desenvolvimento que contribuem para a valorização do bem cultural.

Perante esta filosofia de salvaguarda do património, a metodologia de ação implica o conceito da interdisciplinaridade nos estudos dos bens culturais envolvendo profissionais de diversas áreas, como foi referência o projeto do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal.

O estudo científico técnico e material e o diagnóstico, coordenado pelo Laboratório José de Figueiredo e pelo Laboratório HERCULES, consistiu na realização de exames de área³ e exames de ponto com técnicas *in situ*⁴ (**Fig. 2**), e recolha de amostras para análise em laboratório, com outras técnicas analíticas. O diagnóstico pautou-se pelo levantamento de danos, patologias e identificação e caracterização de intervenções anteriores, em testes de solubilidade para a limpeza das superfícies pictóricas e de adesividade para a fixação das mesmas, tendo em vista a definição da metodologia de intervenção.

³ Exames de área realizados à talha e escultura: fotografia de luz visível. Exames de área realizados ao conjunto pictórico: fotografia com radiação de luz visível, fotografia com radiação ultravioleta, reflectografia e radiografia apenas do nível inferior do retábulo devido à restrição de acesso aos níveis superiores pelo tardo do retábulo.

⁴ Exames de análise química *in situ*: Espectrometria de infravermelhos (FTIR) e Espectrometria de fluorescência de raios X.



Fig. 2 - Realização da técnica analítica de Espectrometria de infravermelhos (FTIR) *in situ*, na pintura *Assunção da Virgem*, 2014.
(Fonte: Roberto Pereira, DSMPC/DRAC/SRT)

Contou com uma equipa de profissionais especializados nas áreas científicas e tecnológicas, fazendo parte técnicos especializados nos métodos de exames fotográficos e de imagiologia, químicos, físicos, biólogos e conservadores-restauradores (Tabela I).

Tabela I. Equipa de Profissionais na fase de estudo e diagnóstico do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal				
Conservadores-restauradores	Técnicos de fotografia e imagiologia	Químicos	Físico	Biólogo
2	2	4	2	1

A segunda fase do projeto, a intervenção de conservação e restauro, teve início em Maio de 2013 terminando em Maio de 2014 e contou com a orientação de dois conservadores-restauradores (talha/escultura e pintura), do Laboratório José de Figueiredo da DGPC. A equipa ao todo foi constituída por nove conservadores-restauradores com formação superior especializada nas diferentes áreas de intervenção, talha/escultura e pintura (Tabela II).

Os trabalhos decorreram com a igreja em funcionamento pelo que foi necessário uma coordenação com os horários das celebrações religiosas, contando com a colaboração dos funcionários da Sé do Funchal.

Tabela II. Equipa de Conservadores-restauradores	
Talha/Escultura	Pintura
4	5

O projeto contou também com uma equipa constituída por seis historiadores de arte, que acompanharam todo o trabalho contribuindo com informações sobre o enquadramento histórico e artístico do retábulo. O conhecimento histórico e estilístico do bem cultural é de grande relevância para o estabelecimento de uma metodologia de intervenção de conservação e restauro, logo a cooperação entre o conservador-restaurador e o historiador de arte é de extrema importância no sentido de se limitar a intervenção entre o necessário e o supérfluo. Neste sentido, nas várias fases do tratamento realizaram-se visitas dos historiadores de arte ao estaleiro com o objetivo de diálogo com os conservadores-restauradores e de se estabelecerem critérios de intervenção.

Para o sucesso de um trabalho desta envergadura é necessário o envolvimento ativo dos vários parceiros cujos papéis devem estar bem definidos de modo a que a organização de todo o projeto se desenvolva com progresso. Assim sendo, todo o trabalho de logística foi da responsabilidade da Direção de Serviços de Museus e Património da DRAC e contou com uma equipa de profissionais (Tabela III) cujos trabalhos de gestão de recursos e de equipamentos, quer antes e durante de todo o projeto, contribuíram para a execução e desenvolvimento de todas as atividades.

Tabela III. Equipa de Profissionais da Direção de Serviços de Museus e Património da DRAC, intervenientes no projeto do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal			
Arquiteto	Historiador de Artes Decorativas	Fotógrafo	Desenhador
1	1	1	1

A divulgação foi parte importante que se fez refletir ao longo de todo o projeto, utilizada como ferramenta para a consciencialização social do público em geral. Neste sentido, para além da informação disponibilizada através dos meios de comunicação de massa (imprensa regional, nacional e internacional; televisão, rádio e internet), foram organizadas no decorrer dos trabalhos, comunicações e visitas ao andaime (**Fig. 3**) como forma de comunicação e envolvimento da população.

Intervenção de conservação e restauro do conjunto pictórico retabular

O Estado de Conservação das Doze Pinturas

O estado de conservação do conjunto retabular do ponto de vista estrutural encontrava-se estável, apesar das várias alterações de que foi alvo ao longo de 500 anos.

De acordo com o estudo e diagnóstico realizado previamente foram identificadas e caracterizadas patologias e danos inerentes ao seu estado de conservação e intervenções anteriores distintas.



Fig. 3 - Visita do público em geral ao andaime durante os trabalhos de conservação e restauro, 2013.
(Fonte: Filipa Abrantes, DSMPC/DRAC/SRT)

A maioria das patologias e danos deviam-se a fatores externos de degradação que causaram circunstâncias adversas à conservação, como por exemplo a falta de manutenção do espaço envolvente, um dos principais fatores de deterioração dos materiais constituintes da talha e pinturas retabulares.

O reboco da parede fundeira de alvenaria encontrava-se em desagregação, o que originou a acumulação de detritos sólidos e poeiras no reverso das pinturas e consequentemente nas juntas das tábuas que constituem os suportes das pinturas, promovendo o afastamento destas e consequentes deformações no suporte.

A existência de pequenos orifícios circulares permitiu detetar a presença da atividade de inseto xilófago, que se tratando de uma praga comum na região, agravou-se devido à existência na estrutura retabular de madeiras não originais, extremamente suscetíveis ao ataque xilófago, nomeadamente, no interior do nicho da escultura de *Nossa Senhora da Conceição*, no centro do segundo nível do retábulo. Com o exame radiográfico foi possível identificar a extensão das galerias no interior do suporte.

A utilização frequente de velas, como é habitual num local de culto religioso, proporcionou ao longo do tempo a deposição de fuligem e pingos de cera sobre as superfícies pictóricas que juntamente com a oxidação natural dos vernizes e poeiras promoveu o

escurecimento das superfícies pictóricas, ocultando a figuração e cromatismo das composições representadas (**Fig. 4**). A proximidade da fonte de calor produzida pelas velas originou também queimaduras na superfície pictórica, algumas atingindo o suporte de madeira.

Ao longo dos séculos, o conjunto retabular foi alvo de várias “campanhas de beneficiação”, nas quais foram introduzidos elementos de talha de outras épocas, redouramento e “limpeza” das pinturas.

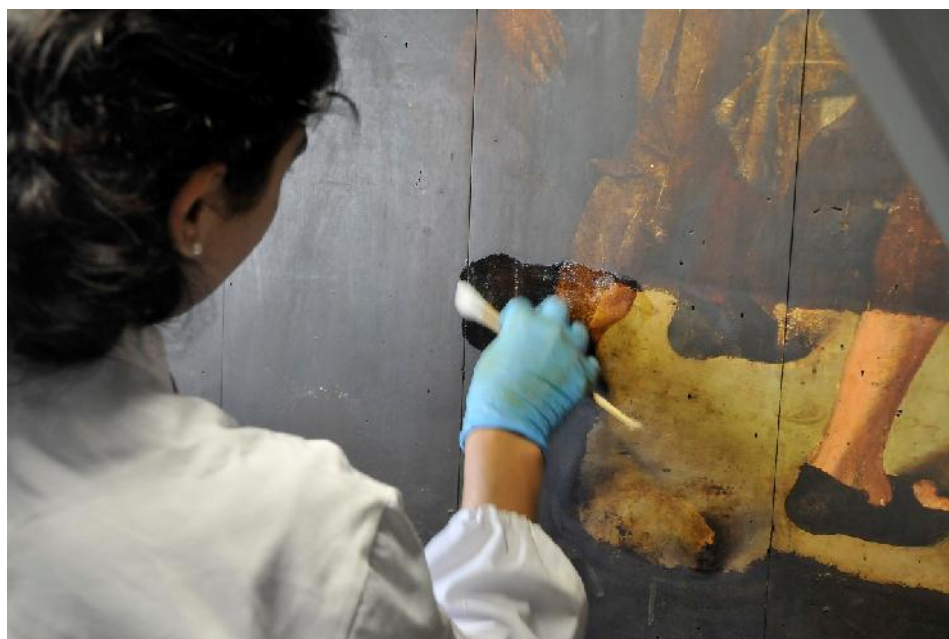


Fig. 4 - Tratamento da superfície pictórica, remoção da camada de poeira e fuligem, 2013.
(Fonte: Roberto Pereira, DSMPC/DRAC/SRT)

A intervenção mais recente nas pinturas data do ano de 1940 e incidiu apenas em quatro das doze pinturas: *Oração de Cristo no Horto* (1ª pintura, 3º nível), *Anunciação* (1ª pintura, 2º nível), *Encontro entre Abraão e Melquisedeque* (1ª pintura, 1º nível) e *Apanha do Maná* (4ª pintura, 1º nível). Estas foram removidas da estrutura retabular e levadas para Lisboa para integrarem a 1ª Exposição dos Primitivos Portugueses que decorreu nesse mesmo ano, tendo sido restauradas pelo pintor-restaurador Fernando Mardel, no antigo Instituto José de Figueiredo. A intervenção de Mardel envolveu o tratamento do suporte e da superfície pictórica. Como foi constatado na fase de diagnóstico, ao nível do suporte verificou-se a retificação das tábuas através de reforço com caudas de andorinha e o preenchimento das juntas das tábuas com uma massa vermelha. Ao nível da superfície pictórica, e com o auxílio das fotografias de radiação ultravioleta, foram detetadas zonas de retoque com a aplicação de novas massas brancas e, consequentemente, a aplicação de uma camada de verniz recente. No topo superior das pinturas existe uma barra com policromia azul reservada para a sobreposição dos baldaquinos em talha. Nestas quatro pinturas em questão, e ainda nesta intervenção de 1940, essa barra azul foi dourada em forma de arco. Esta recente intervenção proporcionou diferentes níveis de limpeza e de diferenças plásticas, gerando distúrbios na leitura global do conjunto pictórico.

Foram também detetadas intervenções mais antigas ao longo do tratamento, mais concretamente, após a limpeza das superfícies pictóricas, cujo escurecimento dificultava uma análise mais fidedigna. As várias “limpezas” das superfícies pictóricas com produtos inadequados, de métodos efetuados na época, resultaram na fragilização das várias camadas constituintes da superfície pictórica, promovendo lacunas pontuais e zonas de destacamento.

Dessas intervenções mais antigas ainda resultaram repintes motivados por alterações de gosto e atualização de representações iconográficas ou pelo estado de degradação das pinturas. Na fase de diagnóstico e com a informação do exame radiográfico e da reflectografia, confirmou-se a existência de repintes totais nas pinturas *Última Ceia* (2ª pintura, 1º nível) e *Missa de S. Gregório* (3ª pintura, 1º nível). Os repintes apresentavam características estéticas e materiais diferentes do restante conjunto e a confirmação da existência de pintura original subjacente com alterações na composição. Na pintura *Descida da Cruz* (3ª pintura, 3º nível), com a observação à vista desarmada já se suspeitava de um repinte parcial de alteração iconográfica, que se confirmou com a reflectografia de infravermelho e com os testes de limpeza no decorrer da intervenção. As características técnicas e materiais de pinceladas mais espessas e encorpadas contrastavam com a técnica da restante pintura, composta por camadas finas e lisas. Seguindo o rigor dos novos cânones impostos pelo Concílio de Trento, a Virgem Maria de joelhos, controlando a dor, cobria a figura de uma Virgem desmaiada que se confirmou com o levantamento do repinte.

O Tratamento de Conservação das Doze Pinturas

Uma intervenção de conservação e restauro de um bem móvel cultural deve seguir uma metodologia científica de investigação durante o estudo técnico e material e o diagnóstico para determinação da metodologia de tratamento mais adequado.

Antes do início do tratamento do conjunto retabular foi necessário eliminar alguns fatores externos que fomentavam a degradação dos materiais constituintes do retábulo. Assim, foi efetuada no tardo do retábulo a limpeza e consolidação do reboco da parede em alvenaria pela DRAC.

Para a determinação da metodologia de intervenção no conjunto pictórico foi necessário compreender as pinturas como um todo. Respeitando o princípio da integridade física, a metodologia teve como principais linhas orientadoras a sua conservação física e a restituição da unidade pictórica, proporcionando uma leitura global do programa iconográfico.

As técnicas e materiais empregues seguiram os princípios éticos em que se rege a disciplina de conservação e restauro. Procurou-se otimizar a eficácia e estabilidade destes, tendo em vista a sua compatibilidade e durabilidade em relação aos materiais e técnicas originais constituintes das pinturas. Do mesmo modo procurou-se que os tratamentos aplicados não limitassem intervenções futuras, partindo do princípio da reversibilidade.

Uma intervenção de conservação e restauro de pintura *in situ*, neste caso de um conjunto de pinturas, tem as suas vantagens e desvantagens. Se por um lado o trabalho prático encontra-se condicionado às características do espaço requerendo da parte dos profissionais uma adaptação às suas especificações, por outro, a possibilidade de intervir nas pinturas no local onde vão continuar expostas proporciona uma visão global imediata do resultado de cada tratamento, sendo possível uma avaliação fiel do seu impacto.

O tratamento das pinturas teve início após a finalização do tratamento da talha sendo necessário uma coordenação de ambas as equipas de conservadores-restauradores quanto aos prazos a cumprir.

As doze pinturas foram distribuídas pelos quatro conservadores-restauradores, com formação superior especializada em pintura. Cada conservador-restaurador teve a seu cargo o tratamento de uma pintura de cada nível do retábulo, em diferente estado de conservação, para que tivessem um conhecimento global de todo o conjunto. A intervenção teve início nas quatro pinturas que foram intervencionadas em 1940 como adaptação para as restantes.

A partir da metodologia de intervenção pré-estabelecida, a intervenção de conservação e restauro das pinturas incidiu no tratamento ao nível do suporte de madeira e ao nível da superfície pictórica (Tabela IV). Incidindo nos tratamentos de minimização da degradação dos materiais constituintes e no restauro visando a reparação de danos e a restituição do efeito estético e da sua leitura mais próxima da original.

Tabela IV. Tratamentos de conservação e restauro das doze pinturas do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal	
Tratamentos ao nível do suporte de madeira	➤ Limpeza mecânica por aspiração;
	➤ União das tábuas e retificação de deformações;
	➤ Tratamento de elementos metálicos;
	➤ Preenchimento dos orifícios e galerias causados pelo inseto xilófago.
Tratamentos ao nível da superfície pictórica	➤ Limpeza via solventes e mecânica;
	➤ Fixação das camadas de preparação e cromática;
	➤ Preenchimento ao nível da camada de preparação;
	➤ Levantamento dos repintes nas pinturas <i>Última Ceia</i> , <i>Missa de S. Gregório</i> e <i>Descida da Cruz</i> ;
	➤ Levantamento das barras douradas nas quatro pinturas intervencionadas em 1940 no antigo IJF;
	➤ Reintegração cromática;
	➤ Aplicação da camada de proteção.

O levantamento de um repinte pressupõe problemáticas estéticas e históricas, visto que se trata de uma ação irreversível. A decisão de levantamento (**Fig. 5**) obedece a critérios que têm de ser analisados justificando de forma clara a decisão de o manter ou eliminá-lo. No caso dos repintes integrais e parcial nas pinturas do retábulo, foi necessário compreender a sua relevância no que diz respeito à história. A má qualidade técnica, a identificação de original subjacente com alterações compositivas, a viabilidade do levantamento do repinte, a falta de unidade pictórica, e a possibilidade de recuperação da leitura original do programa iconográfico das pinturas e do conjunto retabular, foram fatores que contribuíram para a decisão favorável ao seu levantamento. Após a análise e avaliação da parte da equipa de conservadores-restauradores, a decisão final foi tomada por todos os responsáveis das instituições parceiras no projeto.

Conclusão: o papel e contributo do conservador-restaurador

O conservador-restaurador atualmente apresenta uma carreira profissional com formação superior, cada vez mais especializada na sua área de atuação, adquirindo conhecimentos e competências baseados nos propósitos básicos e princípios éticos estabelecidos à sua profissão

Com as suas capacidades técnicas e científicas, o papel do conservador-restaurador no âmbito da salvaguarda e preservação dos bens culturais incide não só na conservação material do bem, fazendo-o perdurar fisicamente às gerações futuras, mas também reflete-se no seu contributo para o conhecimento científico material e técnico e reconhecimento de intervenções passadas desse bem.

No caso específico do projeto do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal, o trabalho do conservador-restaurador foi de extrema importância para a sua conservação, mas também, em cooperação com os restantes profissionais das ciências exatas e humanas, para o conhecimento científico dos materiais e técnicas originais e dos empregues em intervenções anteriores, contribuindo para a historiografia da pintura portuguesa e fortuna crítica do retábulo.

É neste sentido que o conservador-restaurador tem um papel importante nos estudos patrimoniais, a partir de uma metodologia interdisciplinar, objetivando proporcionar à comunidade erudita e leiga um maior conhecimento do património.

Este projeto consistiu num desafio para todos os intervenientes no sentido de desenvolver uma metodologia interdisciplinar de atuação, de modo a resolver os obstáculos que se colocaram à preservação do conjunto retabular, de forma específica e gradual.

A par do contributo da intervenção de conservação e restauro para a valorização do património, a filosofia adotada de abranger a divulgação e a fomentação da consciência social, como partes integrantes do projeto, proporcionou um relevante contributo para a formação da identidade e cidadania.



ig. 5 - Tratamento da superfície pictórica, levantamento do repinte na pintura *Última Ceia*, 2014.
(Fonte: Mercês Lorena, LJF/DGPC)

Bibliografia

FERREIRA, Manuel Juvenal Pita. 1963. *A Sé do Funchal*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.

TEIXEIRA, Luís. 2003. *O Retábulo-mor da Igreja Grande do Funchal*. “Monumentos” nº 10. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos.

Créditos fotográficos

Filipa Abrantes (DSMPC/DRAC/SRT); Roberto Pereira (DSMPC/DRAC/SRT); Mercês Lorena (LJF/DGPC)

Parcerias

Secretaria Regional dos Transportes, Cultura e Turismo/Direção Regional dos Assuntos Culturais (SRT/DRAC); World Monuments Fund – Portugal (WMF-P); Diocese do Funchal; Laboratório José de Figueiredo/Direção Geral do Património Cultural (LJF/DGPC); Laboratório HERCULES da Universidade de Évora (LH-EU).

O retábulo de Santa Catarina da Carnota: prelúdios para a identificação de uma tipologia franciscana

André Varela Remígio¹, Anísio Franco², Maria João Vilhena de Carvalho³



Em Setembro de 1408, por remissão do foro ao Mosteiro de São Dinis de Odivelas, D. João I fez doação do território da Carnota, onde se achava implantada a antiga ermida de Santa Catarina, aos franciscanos da Observância para que eles, vindos de Alenquer, estabelecessem um oratório, nas «*entranhas de um monte*», rodeado de um «*bosque*», «*vestido de arvores silvestres, com que o cobrio a natureza*», favorecido «*com a corrente de um ribeiro*» (Amor de Deos, 1740: 159-164).

Ainda durante o reinado de D. João I, a casa de Santa Catarina da Carnota recebeu a doação de doze colunas de mármore que, segundo as crónicas e a tradição⁴, o rei terá tomado no saque de Ceuta de 1415, e seriam depois colocadas no claustro.

Desde os meados do século XV registam-se, assim, notícias consistentes sobre a existência de um «*Oratório*» composto de igreja, coro, claustro, enfermaria e celas dentro da cerca - seguramente erguida em 1475 -, coincidindo com os privilégios de um servente e de um mamposteiro concedidos pelo rei, que documentam a continuidade de obras durante toda a segunda metade do século XV⁵.

No período da vigararia de Frei Henrique de Leiria, em torno de 1450, a igreja já se encontrava construída. Sob a direcção do vigário Frei Lourenço de Azambuja, estava preparada para receber retábulo no altar-mor, com pintura de Francisco Anes de Leiria, filho do pintor régio João Afonso, marcenaria de Mestre Simão, carpinteiro, e trabalho do ajudante Cornélio, mancebo e «*mestre frexeiro*» (Amor de Deos 1740; Viterbo 1906: 8; Afonso 2008: 105), segundo a letra daquela que ainda hoje constitui informação documental rara para a história da retabulística quatrocentista em Portugal. A esta mesma campanha do retábulo da capela-mor deverão ainda associar-se as pinturas murais do Calvário⁶, do Corpo de Deus, São Gregório e

¹ Conservador-restaurador de escultura e talha dourada.

² Historiador da Arte e Conservador das Coleções de Escultura e Vidro do Museu Nacional de Arte Antiga.

³ Historiadora da Arte e Conservadora da Coleção de Escultura do Museu Nacional de Arte Antiga.

⁴ Analisadas por Maria de Lurdes Rosa 2012: 149.

⁵ ANTT, Chancelaria de D. João II, Livro 6, fol. 102 e fol. 105: Privilégios para um servente e para um mamposteiro ao Convento de Santa Catarina da Carnota, de 16 de Julho 1482.

⁶ A referência ao Calvário pintado na parede da capela-mor poderá aproximar este conjunto pictórico da Carnota ao fresco com o mesmo tema descoberto na capela-mor de São Francisco de Leiria (Afonso 2008: 105).

cenar da Paixão mencionadas nas crônicas, tematicamente relacionadas com a espiritualidade franciscana quatrocentista em que o culto sensorial das imagens e a contemplação eucarística conheceram especial relevância. Este convento sobrevive até ao século XVI, quando se edifica o denominado “Convento Novo”, tendo obras documentadas desde 1511, seguramente empreendidas com retornado fôlego após a ruína provocada pelo terramoto de 1531. A obra nova, incluindo a (re)construção da cabeceira, coro, capítulo, enfermaria, dormitório, livraria, hospedaria, portaria, foi patrocinada por António Correia Baharem (1490-1566), padroeiro do convento que ali recebe sepultura, em 1566. O padroado e a protecção teriam continuidade, confirmados pelos descendentes, em 1603, com a colocação do brasão de armas da família sobre o arco da capela-mor.

Após a morte de Correia Baharem, o favor de outras personagens de elevada condição social fará acrescentar novos elementos para a edificação moral da comunidade com base nas imagens. Irão ser na sua maioria modeladas, perfazendo um programa devocional paulatinamente constituído no sentido da experimentação da ascese mística vivida através da contemplação da figuração no barro, escolhido enquanto matéria-primeira da criação e que, pela sua pobre natureza, será doravante, e por sistema, a matéria-prima usada nos conventos franciscanos.

Do programa construído em Santa Catarina da Carnota até ao século XVIII podem extrair-se alguns momentos marcantes, de que ainda se conservam excertos que permitem determinar campanhas diferenciadas.

Um flamengo «*perito na arte da escultura*» (Amor de Deos 1740), estante no convento durante a permanência do cortesão, poeta e místico D. Manuel de Portugal (1516-1606), à roda de 1557, terá delineado pelo menos as cenas de *Cristo no Túmulo* e de *São Francisco recebendo os estigmas*. A última ainda existe, tendo passado a figurar no segundo pórtico da entrada do convento. Uma “isolada” cabeça de Cristo coroado de espinhos, técnica e artisticamente do mesmo período, pressupõe que foram executados outros Passos narrativos da Paixão.

Em 1569, a rainha D. Catarina e a infanta D. Maria (1521-1577), última filha do rei D. Manuel, refugiaram-se da grande peste que assolou Lisboa na vila de Alenquer, de onde terão partido em romaria à Carnota. Da piedade da infanta resultou a doação de um presépio com figuras de vulto modeladas individualmente, que constituem o mais antigo documento material de um conjunto da cena da Natividade esculpido em barro conservado no território português do qual, embora desmantelado, se conhecem alguns fragmentos figurativos.

Com o cenóbio integrado na Província de Santo António dos Capuchos desde 1568, todo o último quartel do século XVI assistirá a novas obras e benfeitorias. Entra em cena Frei Francisco dos Santos, franciscano, «*natural de Vizeu*» (Amor de Deos 1740: 175), a quem coube a responsabilidade da concepção de imagens que irão completar o programa antes iniciado, com um Santo António (depois colocado a par do *São Francisco recebendo os estigmas*, no pórtico), e as imagens destinadas às ermidas do Monte Sinai, da Ressurreição, do Monte Calvário, de São Jerónimo, de Santa Maria Madalena ou à de São Pedro na Cova, a que ainda se juntará o episódio em que a figura monumental de *Santa Catarina* domina os seus carrascos no momento do martírio e que, desempenhando a sua função de orago, ocupará o grande nicho que antecede a entrada do edifício conventual.

De todo o historial exposto retêm-se várias orientações com sequência no futuro da casa dos frades menores. Em primeiro lugar, a fixação do barro cozido como a matéria preferencial

para a concretização das campanhas em que a escultura de vulto assume lugar preponderante, tão cedo quanto o século XVI, o que pressupôs inevitavelmente o domínio das tecnologias de modelação, cozedura e construção das imagens para além do acesso e da disponibilidade da matéria-prima. Depois, a estadia *in loco* de mestres escultores, relativamente a alguns dos quais se referencia uma ligação efectiva aos franciscanos. Mais ainda, a fixação paulatina de directrizes dominadas pela necessidade da imagem enquanto suporte material para realizar o caminho ascético, na imitação de Cristo, na fuga eremítica do mundo terreno ou na comunhão do homem com Deus através do modelo dos mártires como Santa Catarina, exemplo máximo da virtude anunciado em metáfora e, quase simbolicamente, na invocação escolhida no momento fundacional.

A obra do século XVII pauta-se pelos pressupostos enunciados. O retábulo que então irá ocupar a parede testeira da capela-mor concentra a atenção do contemplador no essencial da mensagem (**Fig. 1**).



Fig. 1 - Retábulo-mor do Convento de Santa Catarina da Carnota, Frei Francisco de Santa Águeda e Frei Jorge dos Reis. (Fotografia de Anísio Franco)

Ali se faz uso do barro para narrar a comunhão de Santa Catarina no seu casamento místico com Jesus Cristo, testemunhado pela Virgem Maria, celebrado pela música dos anjos, inserida cenograficamente em arco triunfal (**Fig. 2**).

Juntam-se-lhe os testemunhos das sagradas relíquias dos santos mártires, na presença das efígies dos santos ligados à Ordem dos Menores Franciscanos, presidida pela glória da Virgem, eterna Rainha dos Céus. Pela primeira vez, verifica-se a utilização compósita de matérias múltiplas na mesma estrutura, adequando a aplicação à função requerida.



Fig. 2 - *Casamento Místico de Santa Catarina*, barro cozido, dourado, estofado e policromado, Frei Jorge dos Reis. (Fotografia de Anísio Franco)

A campanha retabular ficou bem documentada pelos cronistas da ordem. Uma minuciosa descrição, oferecendo-nos todos os dados, anota o significativo acrescentamento da via ascética construída na cerca, com o empreendimento de avultados trabalhos de remoção de terras e a construção de socalcos para a instalação de novas ermidas com suas imagens e narrativas figuradas, para além da obra no interior do edifício do convento. Segundo Frei Martinho do Amor de Deus, Frei Francisco de Santa Águeda foi eleito guardião, após 1653. Santa Águeda é identificado como «*Religioso de grande engenho, e habilidade*», apresentado como tendo feito os santos com as suas mãos e pintando-os, humildemente auxiliado na obra por um contingente de oficiais e trabalhadores externos. Ele próprio deixará memória da envergadura da campanha, reproduzida um século depois nas palavras do cronista: «*Nas mais das semanas andavam trabalhando quinze, e vinte homens; a todos se dava de comer e meyo jornal. Aos officiaes a tostaõ, e quatro vintens; e aos trabalhadores a dous vinténs*» (Amor de Deus 1740: 206-207). Uma segunda personagem, «*frade leigo*», acompanhava Frei Francisco de Santa Águeda. É ainda a memória do mesmo guardião Santa Águeda quem lhe atribui a obra do retábulo do altar-mor da igreja, junto com os dois colaterais, «*os Santos delles*» e as imagens do Calvário colocadas sobre o arco cruzeiro. Guilherme João Carlos Henriques, proprietário da Carnota no início do século XX, registou uma inscrição na imagem de Cristo Crucificado do conjunto do Calvário onde⁷ podia ainda ler-se «*LEIGO / FES. — F. JORGE—D— BRA/GA ESTAS IMAGES / E RETABOLOS*» (Henriques 1946).

⁷ Transferida no final no século XIX para a igreja de Santa Aurélia de Sobral de Monte Agraço, onde se conserva ao culto.

Da descrição quase romanesca da particular conjuntura da obra seiscentista, tal como apresentada pelos textos encomiásticos da crónica franciscana e pelas reconstruções narrativas da história local, é importante reter a passagem de Frei Francisco de Santa Águeda pela guardiania do convento, sucedendo a Frei Diogo de Penalva, a sua identificação como artista, junto com a menção a Frei Jorge de Braga. Na realidade, a dupla de parceiros Santa Águeda e Jorge de Braga, ou dos Reis como também surge referido, foi notada a trabalhar em conventos franciscanos diversos, nomeadamente em casas da Província de Santo António mais tarde incorporadas na Real Província de Nossa Senhora da Conceição, nas regiões do Minho, Trás-os-Montes e Beira Alta, como revelado por Ana Paula Figueiredo ao analisar o «modo capucho» da arquitectura⁸. Deslocando-se de Norte para Sul numa verdadeira azáfama operativa, encontrá-los-emos de algum modo relacionados com a traça e execução de retábulos e de imagens em Santo António de Viana da Foz do Lima (retábulo hoje em Melgaço, entre 1627-1629), Arcos de Valdevez, Ponte de Lima (Imaculada Conceição, c. 1629), São Francisco de Torre de Moncorvo⁹, Santo António de Serém, São Francisco de Orgens¹⁰, ou no retábulo de origem não determinada reaproveitado em Santo António de Pinhel no século seguinte. Deste conjunto resulta uma tipologia de retábulo-mor bem característica na sua estrutura arquitectónica de base, variando apenas em pormenores para se coadunar ao local exacto de destino, e nos detalhes de ornato e iconografia adaptados a cada uma das invocações dos conventos franciscanos, podendo desde já questionar-se se esta tipologia não responderá a uma norma superiormente determinada para a aplicação de elementos de identidade em todas as obras dos frades menores.

Os retábulos são de planta rectangular, assentes em sotobanco, compostos por três andares com banco, corpo de um só registo e coroamento semicircular que acompanha a linha da abóbada. Dividem-se, acima do embasamento, em três tramos separados por sistema de pilastra e coluna sob arquitrave, assentes sobre mísulas, quase sempre com colunas compósitas de fustes estriados, ou estrigilados, a 2/3. O tramo do centro é monumentalizado com arco triunfal onde encaixa o trono eucarístico e/ou a peanha para imagem, ou apenas a estrutura de planta poliédrica do sacrário. Nos tramos laterais desenham-se nichos de fundo plano com mísulas adossadas para colocação de imagens exentas. O embasamento é constituído, em regra, por predelas rectangulares com pintura ou simples relevos ornamentais. O ático ou coroamento prolonga a tripartição dos tramos, apresentando os respectivos panos também divididos por sistema de pilastra e coluna, sendo o central de maiores dimensões. Rematam, os dois laterais em aletas, e o central em frontão semicircular. Sobre a cimalha, aos ângulos, pirâmides de planta quadrangular, por vezes urnas, fecham a máquina. Nestes exemplos retabulares, as arcarias são

⁸ Figueiredo 2008, vol. I, 220: «[Frei Francisco de Santa Águeda] responsável pelos imóveis de Viseu e de Serém, onde fez as adaptações necessárias à planta de Mateus do Couto, tendo sido o responsável pela criação do Modo Capucho austero e que marcaria as construções da Província de Santo António e a das primeiras casas da Conceição, sendo possível que tenha intervindo em outros edifícios, não documentados; revelou-se particularmente versátil, acumulando outras funções, surgindo como pintor-dourador, no mesmo Convento (...)».

⁹ José 1760, Liv. III, Cap. IV, 313 – 315: «(...) porém no anno de 1670 se trasladou para a Capella Mór, (...) e desde o dito anno se lhe mudou a invocação, e por se colocar nelle huma formosíssima Imagem de Maria Santíssima (...), se ficou chamando da Conceição. Foi fabricada pelo Fr. Jorge dos Reis, natural de Braga, como outras muitas semelhantes, que se achão em vários Conventos da Provincia».

¹⁰ Imagem referida por Frei Agostinho de Santa Maria como sendo de «(...) de excellente escultura de madeyra, & de rara fermosura, obrada por hum Religioso da mesma Provincia, insigne Escultor, & natural de Braga, & o mesmo que obrou a milagrosa Imagem de Nossa Senhora do Amparo da Casa nova, junto a Via Longa, termo de Lisboa (...) Não consta certamente o anno em que foy feyta, mas haverá pouco mais de sessenta annos neste que corre de 1715» (cf. Santa Maria 1716, Tomo V, liv. II, tit. XX, 220).

por regra construídas em volta perfeita. No ornato, sistematicamente executado em talha baixa, à excepção de salientes querubins infantis multiplicados na decoração de todos os elementos arquitectónicos, repetem-se motivos vegetalistas, heráldicos da ordem dos frades menores ou de cariz geométrico (as meias circunferências dispostas em escamas, por exemplo).

À mesma parceria de Frei Francisco de Santa Águeda – Frei Jorge de Braga ou dos Reis imputa-se a difusão de um tipo de imagem da Imaculada Conceição, rastreado tanto nos conventos mencionados acima, como num fragmento de imagem ainda existente na Carnota. São composições piramidais, com a Virgem Maria erguendo-se hierática e de mãos postas sobre o orbe emoldurado pelo crescente lunar invertido (marcado a meio pela inserção volumosa da serpente) e uma teoria de querubins. O entalhe escultórico é fluído, largo, movimentado em planos angulosos nos panos frontais do vestido e de volumes mais densos no manto, apesar do efeito de quebradura, soltando-se em ritmos certos pela farta cabeleira ondeda que envolve a figura desde a cabeça até meio do tronco. Os rostos virginais são repetidamente pouco expressivos, com formato largo e compleição roliça, as feições pontuadas pelos olhos ligeiramente semicerrados, queixos pequenos e salientes em redondo, lábios bem delineados mas pouco rasgados, olhos bolbosos, linhas finas das sobrancelhas que prolongam os eixos dos narizes, pescoços cilíndricos e deixados à vista acima dos decotes concebidos com todo o requinte e natural representação das vestes. Nos querubins regista-se, ao invés, uma definitiva opção por representações ao natural: os rostos com tipos idênticos aos das figuras femininas ganham em expressão infantil e mostram o invariável tique da reunião dos cabelos num generoso caracol levantado ao centro da cabeleira. Se na sua essência compositiva e no valor icónico estas imagens da Imaculada retomam um protótipo esculpido pela primeira vez pelo espanhol Gregório Fernandez (1576-1636) para o convento dos frades menores de Valladolid, c. 1616¹¹, replicado *ad infinitum* na imaginária devocional ao longo de todo o século XVII no mundo ibérico e nas suas extensões geográficas imperiais, a morfologia do esculpido e as particulares definições dos panejamentos das vestes, junto com tipos de rostos da Virgem Maria e dos querubins anunciam a particular execução de uma oficina que pode agora afirmar-se resultar da parceria de Francisco de Santa Águeda com Jorge dos Reis.

Seguindo a tipologia arquitectónica pré-definida, de modenaturas estruturalmente bem traçadas, o retábulo de Santa Catarina da Carnota apresenta algumas variantes evidentes que resultam da alteração funcional imposta pela transformação em retábulo-relicário para albergar o património simbólico das relíquias e da inusitada conjugação de materiais. Estaria seguramente concluído após 1653, data em que o breve papal de Inocêncio X privilegia o culto de relíquias de São Sebastião, São Félix, São Maximiano, São Gregório, Santo Aurélio, São Faustino, Santa Margarida «*e outros muitos Santos Martyres, que se collocaraõ na Capella mor, onde se conservaõ com a mayor veneração*» (Amor de Deos 1740: 215). Antes, em 1628, Urbano VIII expedira o breve de privilégio e indulgência plenária para a visita ao altar de Santa Catarina. Assim, entre 1628 e 1653, terá necessariamente ocorrido a encomenda e execução do retábulo. Em 1679, verifica-se a passagem do padroado conventual para a Casa do Infantado, devida à directa intervenção de D. Pedro II, que implicou a consequente aplicação das armas reais sobre o arco triunfal da capela-mor.

¹¹ Martín González 1983. Agnés le Gac já analisou a replicação dos modelos de Gregório Fernández na escultura associada a Frei Cipriano da Cruz, produzida em período imediatamente posterior (cf. Le Gac 2010-2011).

Nas quatro pilastras compósitas que dividem os tramos do registo central foram abertos doze alvéolos oblongos, emoldurados por cartelas à flamenga, destinados aos braços e ostensórios-relicários enquanto, sob os nichos laterais das imagens, mais dois nichos vazados albergam dois bustos-relicário de escultura exenta. Nas pilastras do registo superior foram introduzidas cariátides. A variante mais notória inscreveu-se no corpo central do retábulo, abatendo-se o arco triunfal – à maneira dos pórticos da arquitectura capucha do mesmo período – para receber a cena do Casamento Místico de Santa Catarina em escultura modelada em barro cozido, dourado e policromado.

As evidentes marcas de identidade na modelação das figuras da Virgem Maria, Santa Catarina, Menino Jesus e Anjos Músicos obrigam a procurar autoria. O nome de Frei Jorge dos Reis responde, em primeira análise, à concretização desta campanha. O «*Frade Leigo*» surge, como vimos, associado a diferentes empreitadas de outros conventos franciscanos e o seu nome é directamente relacionado com a obra de escultura quer das Imaculadas já referidas, quer com a de outras figurações. Na literatura, o seu nome é individualmente apontado em obras como o frontal de altar de Viana do Castelo (em Melgaço), onde o *Ecce Homo*, em baixo-relevo, é apresentado por Anjos, ou a Virgem do Amparo do Convento da Casa Nova (hoje na igreja de Nossa Senhora da Assunção, Via Longa, referida por Santa Maria 1716: 220¹²), obras cujo paralelismo formal com as figuras do *Casamento Místico de Santa Catarina* da Carnota, é indubitável. A consonância das feições dos rostos, braços e mãos do Menino Jesus e da Virgem do *Casamento Místico* da Carnota com a imagem do Convento da Casa Nova é ainda acentuada pelo desenvolvimento hierático da figura da Mãe de Deus, tal como pelo lançamento dos panejamentos. Constata-se que Frei Jorge dos Reis trabalhava quer o barro, quer a madeira, mas mantinha nas suas esculturas a mesma identidade autoral. Nos dois casos foi executado um acabamento policrómico semelhante, verificando-se a aplicação de vidros coloridos em algumas partes do manto da Virgem que enriquecem a representação da Rainha dos Céus. As mesmas feições roliças e de carnações rosadas são repetidas sistematicamente nos anjos músicos e nos querubins do retábulo, e são idênticas às dos querubins presentes nas várias Virgens Imaculadas atribuídas a Frei Jorge dos Reis.

A distribuição e a volumetria dos Anjos Músicos da Carnota parecem ter-se repetido no desaparecido núcleo original do Presépio do Convento de Santo António dos Capuchos de Lisboa, de que resta apenas um antigo registo fotográfico de má qualidade. A análise desta obra, através de todos os fragmentos que possam vir ainda a ser localizados, alargará a investigação futura sobre o sistema de trabalho e as relações de dependência modelar que possam ter existido com as obras das casas mães das províncias franciscanas em Portugal.

A deslocação para Sul desta oficina de franciscanos escultores poderá ter estado na origem da produção de outras obras ainda não identificadas. Eventualmente, é neste lapso de tempo ainda não caracterizado que residirá o entendimento da origem das oficinas de escultura em barro de Alcobaça. Uma Santa Maria Madalena, proveniente do convento de franciscanos capuchos de Santa Maria Madalena do Juncal, implantado nos coutos de Alcobaça (MNAA Inv. 2506 Esc), constitui o elo de ligação entre duas conjunturas artísticas que, de deste modo, começam a poder classificar-se como complementares, no tempo e no modo de esculpir o barro.

¹² Recentemente objecto de intervenção de conservação, foi exposta na exposição *A Arte no Concelho de Vila Franca de Xira. Grandes Obras*. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira: 2015, cat. 27, 158-161.

Assim, e tal como Carlos Moura intuiu na análise da Carnota de 2006, «*e nada nos leva a pensar o contrário, estaremos em presença de uma oficina especializada em escultura de barro, trabalhando para os meios conventuais, menos de vinte anos antes do início das obras cistercienses.*» (Moura 2006: 205).

Técnicas de execução

Tal como era corrente, os escultores do grupo escultórico do *Casamento Místico de Santa Catarina* terão recorrido a estampas que circulavam por toda a Europa, avulsas ou inseridas em publicações, para imaginar e esboçar em papel o projecto desta obra.

Por prudência, antes da execução de esculturas de grandes dimensões e de conjuntos escultóricos mais complexos, era aconselhável a execução de modelos de um palmo ou pouco maior em barro ou cera para servirem de guia (Castro 1937).

As esculturas foram executadas pelo processo aditivo, através da adição sucessiva de porções de barro, de baixo para cima, com as mãos e teques (Castro 1937).

Foram executadas ocas, mas com um sistema de travessas, também em barro, no interior, de modo a susterem as paredes. Esta técnica facilitava a secagem e a cozedura (Castro 1937). Nos topos e nas zonas mais recônditas, abriram-se orifícios, os respiros, para permitir a circulação de ar e a libertação de vapor e gases durante a cozedura.

Já esboçadas, as esculturas eram seccionadas transversalmente em blocos, os taceiros (Castro 1937), com um garrote de arame (Vasconcellos 1733), o que favorecia o transporte, a secagem e a cozedura. As feições e os pormenores eram abertos com formões e goivas de madeira (Vasconcellos 1733).

Os taceiros eram cozidos em fornos a lenha, durante bastante tempo. Tal como nas esculturas de Alcobaça, alguns taceiros têm o interior das suas paredes negro, devido à atmosfera redutora existente em algumas zonas do interior do forno, provocada pela falta de oxigénio (Remígio 2012: 17).

Transportados para o local pretendido, os taceiros eram montados uns sobre os outros. O interior dos taceiros inferiores preenchido com pedras, fragmentos de tijolo e telhas e argamassa de cal e areia, de modo a conferir maior estabilidade às esculturas. Os elementos de madeira, como a mão direita da escultura de Santa Catarina, eram encaixados e fixos com uma resina, muito provavelmente pez.

Não necessariamente pelo escultor, a policromia foi aplicada sobre a superfície acessível e do modo tradicional. A decorar o estofado da escultura da Virgem, foram aplicados vidros lapidados, incolores e coloridos, imitando pedras preciosas.

Ainda a propósito destas questões técnicas, não podemos deixar de referir que preferimos o termo *barro cozido* ao vulgarizado *terracota*. Apesar de terem exactamente o mesmo significado, uma vez que são sinónimos (*Lello Universal...* c.1940), o primeiro é o termo português usado pelos mestres contemporâneos (Vasconcellos 1733 e Ludovice 1746) e constantes nos dicionários mais recuados (Bluteau 1712-1728 e Rodrigues 1875). O segundo é um italianismo (*terracota* = *terra* (barro) + *cotta* (cozido)) recentemente adoptado, constando nos dicionários portugueses apenas a partir do final do século XIX, como *terra-cotta* (Figueiredo 1899), tendo evoluído depois para *terracota* já em pleno século XX (*Lello Universal...* c.1940). O uso de um ou outro termo será por isso uma preferência pessoal. Em alguns contextos, não habitualmente em escultura, o termo *terracota* é usado por alguns autores para peças de barros

amarelados ou avermelhados cozidos a temperaturas entre os 850 e os 1100 °C e antes de receber o vidrado (Domingues 2006), e o termo *barro cozido* abaixo destas temperaturas. Porém, esta diferenciação não faz sentido. Para além de raramente se saber a temperatura de cozedura dos bens culturais museológicos, estes autores não propõem qualquer termo para estes casos que constituem a esmagadora maioria. Será claramente incorrecto dizer-se que esculturas são executadas simplesmente em barro, uma vez que este é o material extraído do solo e se altera quimicamente com a cozedura, dando origem a um outro material, o barro cozido.

Intervenções posteriores

Ao grupo escultórico, foram posteriormente aplicadas suas repolicromias. Alguns fragmentos foram colados, não há muito tempo.

Lamentavelmente, todo o conjunto retabular, um dos primeiros a fazer uso da combinação de matérias ao conjugar obra de tralha com a escultura em barro cozido, foi brutalmente vandalizado no ataque a Santa Catarina da Carnota ocorrido em 2013, constituindo uma irreparável perda para o património nacional, conservando-se apenas alguns fragmentos da monumental obra no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga.

As esculturas da Carnota, Alcobaça e Tibães

A aproximação entre as esculturas de Alcobaça e as das *Sete Virtudes*, teologais e cardeais, dos *Reis Santos* e da *Igreja*, modeladas por Frei Cipriano da Cruz (c. 1645-1716) (Smith 1968), entre o final de 1681 e o início de 1683 (Le Gac *et al.* 2003), para a sacristia do Mosteiro de São Martinho de Tibães, é inquestionável (Smith 1968, Moura 2006, Le Gac *et al.* 2003) (**Fig. 4**). Contudo, a distribuição das esculturas de Alcobaça em pelo menos duas oficinas distintas torna-se mais evidente e objectiva (Remígio 2012).

Pelas semelhanças estéticas e técnicas e pela compatibilidade cronológica, será legítimo admitir que Frei Cipriano da Cruz terá integrado a primeira oficina de Alcobaça, ali em laboração durante os triénios de 1669 e 1678 (Remígio 2012), como oficial ou mesmo mestre (Remígio *et al.* 2014), antes de ingressar em Tibães, em 1676.

O modelo anatómico seguido é caracterizado pelo corpo volumoso, pescoço grosso, rosto ovalado, testa alta, sobranceiras finas, olhos desorbitados, pálpebras semicerradas, olhar vago, nariz recto, lábios carnudos, cabelo e barba ondulantes, braços roliços e mãos papudas.

Esta primeira oficina alcobacense terá executado as esculturas da *Virgem com o Menino*, dos relicários do Santuário (c. 1670-1672), do plano horizontal e da Virgem do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* (c. 1675-1678) (Remígio 2012), da primeira fase da *Série Régia* (c. 1675-1678) e do rei D. Afonso I (?)¹³ do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. A esta oficina atribuímos ainda as esculturas de *Santa Maria Madalena* do Convento de Santa Maria Madalena de Alcobaça¹⁴, da *Imaculada Conceição* e do *Cristo atado à coluna* do Mosteiro de Santa Maria de Coz, de *Santa Rosa de Lima*¹⁵, de *São João Baptista* do Mosteiro de São João de Tarouca e da *Cabeça de São João Baptista* do Mosteiro de Santa Maria do Lorvão (Remígio 2012).

Contudo, também existem bastantes semelhanças estéticas e técnicas entre estes dois grupos e o grupo escultórico do *Casamento Místico de Santa Catarina da Carnota* (**Fig. 3**).

¹³ Actualmente no Museu Arqueológico do Carmo (MAC, Inv. Esc. 88).

¹⁴ Actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA, Inv. Esc. 2506).

¹⁵ Encontrada na Vestiaria, termo de Alcobaça, e actualmente numa colecção particular, em Alcobaça.

Tendo em conta que os escultores de Alcobaça e Tibães e os da Carnota laboraram em períodos bastante distintos, poderemos considerar que terão pertencido a gerações diferentes, tendo os primeiros possivelmente aprendido com os segundos. Esta hipótese é reforçada com o facto de Frei Jorge dos Reis e Frei Cipriano da Cruz serem ambos naturais de Braga, terra de escultores e com grande tradição escultórica.



Fig. 3 - Virgem do Casamento Místico de Santa Catarina (Carnota, 1653).
(Fonte: AVR)

Embora nessa altura várias oficinas barristas por todo o país seguissem a generalidade da tratadística sobre a técnica de execução de esculturas em barro cozido por taceiros (Vasconcellos 1733), estas oficinas poderiam empregá-la especificamente de modo ligeiramente diferente, tal como acontece com as duas oficinas barristas de Alcobaça (Remígio 2012: 13-18). Contudo, as diferenças técnicas entre o grupo escultórico da Carnota e as esculturas da primeira oficina de Alcobaça são pontuais (**Fig. 4** e **Fig. 5**).



Fig. 4 (esq.) e 5 (dir.) – Taceiros da Virgem do retábulo do *Casamento Místico de Santa Catarina* (Carnota, 1653); taceiros da estátua do Rei D. Duarte da *Série Régia* (Alcobaça, c. 1675-1678).
(Fonte: AVR)

Enquanto os taceiros destas esculturas de Alcobaça têm o sistema interno de travessas organizado e sistematizado, os das esculturas da Carnota têm um sistema mais desorganizado ou nem travessas têm. Enquanto as esculturas alcobacenses têm quase sempre apenas respiros no topo das cabeças, as da Carnota têm também nas costas e zonas recônditas. Enquanto os taceiros de Alcobaça são unidos por argamassa de cal e areia (Feyo 1945), os da Carnota são com pez. Em Alcobaça, este betume também era usado, mas para unir fragmentos provocados pelo transporte ou pela cozedura. Uma vez que as esculturas alcobacenses são tecnicamente mais apuradas, poderemos assim considerar que houve uma evolução técnica da Carnota para Alcobaça.

A escultura de Santa Maria Madalena do convento capucho alcobacense enquadra-se esteticamente na primeira oficina de Alcobaça, mas tecnicamente aproxima-se mais das esculturas da Carnota. Algumas deficiências técnicas graves indicam que tenha sido executada numa fase de transição, quando aquela oficina dava os primeiros passos independente e ainda não dominava a técnica.

Estado de Preservação

Devido ao vandalismo ocorrido em 2013, o estado de preservação do grupo escultórico do *Casamento Místico de Santa Catarina* é muito mau. Faltam taceiros e muitos deles estão fragmentados. Existiam três caixotes com fragmentos de diversas dimensões.

Sobre a superfície, estavam depositadas grandes quantidades de poeiras e detritos de várias naturezas, constituindo potenciais focos de condensação de humidade e proporcionando um ambiente propício à colonização biológica. Sobre toda a superfície das esculturas, existia uma camada de sujidade extremamente densa e aderente.

A policromia apresentava lacunas até às camadas subjacentes e ao suporte, em grande quantidade e em alguns casos de grandes dimensões. A falta de adesão da policromia ao suporte em algumas zonas provocou levantamentos acentuados, havendo zonas em destacamento eminente. Por toda a superfície policroma existia uma rede de microfissuras muito densa. Existiam muitos pingos de cera sobre a superfície policroma, provavelmente devido às velas utilizadas no culto. Faltam muitos dos vidros aplicados.

Tratamento de conservação e restauro

Os princípios

É óbvio e incontestável que para cada bem cultural deverá ser delineado um tratamento de conservação e restauro específico. Por conseguinte, qualquer tratamento dogmático, seja ele qual for, dificilmente coincidirá com o tratamento mais indicado para um bem cultural. Se é certo que uma operação de Restauro mais intrusiva poderá ser devastadora para o bem cultural, também é igualmente certo que uma operação de Conservação excessivamente tímida poderá ficar muito aquém das suas necessidades reais.

Se a Conservação e Restauro é uma disciplina que engloba operações de exame/diagnóstico, preservação, conservação e restauro (*E.C.C.O. Professional Guidelines I...* 2002), todas estas operações poderão ser legítimas eticamente e todas as hipóteses de tratamento devem ser discutidas e ponderadas sem preconceitos e fundamentalismos. Valores como a prudência são basilares para o exercício da profissão de conservador-restaurador e, por

consequente, para o sucesso de um tratamento de conservação e restauro. Porém, o bom senso também é igualmente fundamental.

Um bem cultural é acima de tudo uma fonte de informações ao nível artístico, material, técnico, histórico e social. A salvaguarda da autenticidade, individualidade e credibilidade dos bens culturais é por isso essencial, tal como consagra o Documento de Nara (*Documento de Nara sobre a Autenticidade* 1994). Apesar de tudo, é preferível ter uma informação incompleta a uma outra adulterada (Brandi 2006). A reversibilidade e o discernimento de operações e a estabilidade e compatibilidade dos materiais empregues, sempre que possível, são factores basilares de qualquer tratamento de Conservação e Restauro (*E.C.C.O. Professional Guidelines I...* 2002).

Para além das características intrínsecas de um bem cultural, há outros valores igualmente importantes a ter em conta na delineação de um tratamento de conservação e restauro, tal como o contexto em que está inserido. O religioso, por exemplo, é distinto do museológico. O Código de Ética da *European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations* (ECCO) refere claramente que “O Conservador-restaurador (...) deverá limitar o tratamento ao estritamente necessário.” (artigo 8.º), tendo em consideração as “exigências da [sua] utilização social”. (*E.C.C.O. Professional Guidelines I...* 2002). Assim, as esculturas museológicas podem necessitar tratamentos diferentes dos das imagens religiosas, isto é serem alvo de um tratamento de mais conservativo e menos restaurativo. A chave do sucesso de qualquer tratamento de Conservação e Restauro será encontrar o equilíbrio entre todos os factores intrínsecos e extrínsecos do bem cultural, todos, por muito difícil que seja.

A prática

Uma vez que o tratamento de Conservação e Restauro ainda se encontra em curso, algumas das operações não estão completas ou nem se iniciaram. Além disso só depois dos taceiros estarem montados no expositor da exposição permanente do Museu Nacional de Arte Antiga programada para abrir em breve se poderá decidir sobre algumas outras operações, pois só com o conjunto escultórico remontado poderemos ter uma visualização plena. Assim e por uma questão de prudência, o tratamento foi dividido em duas etapas, antes e depois da montagem no expositor. Antes, serão efectuadas todas as operações de Conservação e depois ver-se-á que operações serão estritamente necessárias para restituir a leitura à cena representada, sem que se fira a autenticidade do bem cultural.

Com os taceiros e fragmentos estavam integralmente cobertos por uma camada de sujidade muito densa, dificultando a sua correcta visualização, a sujidade e as poeiras depositadas sobre a superfície de taceiro foram removidas mecanicamente, com trinchas de cerda macia e um aspirador, acoplado com um filtro.

Sendo impraticável transportar, expor e armazenar taceiros preenchidos com pedras, fragmentos de tijolo e telhas e argamassa de cal e areia pouco agregada num museu, estes taceiros foram completamente esvaziados destes materiais com um escopro e martelo. As poeiras ainda aderentes no interior dos taceiros foram posteriormente removidas com jactos de ar de um compressor e através de uma limpeza por via húmida.

Os fragmentos foram colados, com adesivos mais adequados a cada situação.

Toda a superfície policromada das esculturas foi limpa pormenorizadamente por via mecânica e por via húmida. Dada a facilidade com que as poeiras transitavam de lugar, a

limpeza foi repetida. Os pingos de cera foram removidos conciliando uma fonte de calor localizada e um cotonete embebido em solvente.

As zonas da policromia que apresentavam falta de adesão foram fixadas pontualmente com um adesivo aplicado a pincel ou por injeção.

Caso seja necessário efectuar a integração cromática de algumas lacunas, a sua selecção e execução só serão efectuadas depois da montagem do retábulo no expositor.

Em substituição dos taceiros em falta, encontrar-se-á uma solução o mais invisível possível, de modo a não perturbar a leitura do conjunto

No final do tratamento, será aplicada uma camada protectora, de modo a conferir alguma protecção às peças e ao tratamento efectuado.

Bibliografia

- A Arte no Concelho de Vila Franca de Xira. *Grandes Obras*. 2015. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- Afonso, Luís Urbano. 2008. *Convento de São Francisco de Leiria*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Amor de Deos, Frei Martinho do. 1740. *Escola de Penitencia, Caminho de Perfeição, Estrada Segura Para a Vida Eterna. Chronica da Santa Provincia de Santo Antonio da Regular, e Estreita Observancia da Ordem do Serafico Patricarca S. Francisco, No Instituto Capucho neste Reyno de Portugal*. Lisboa: Na Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram.
- Bluteau, D. R. 1712-1728. *Vocabulario Portuguez e Latino (...)*, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Coimbra.
- Brandi, Cesari. 2006. *Teoria do Restauro*, Edições Orion, Lisboa.
- Castro, Joaquim Machado de. 1937. *Dicionário de Escultura*, Livr. Coelho. Lisboa.
- Documento de Nara sobre a Autenticidade*, Nara (1994), Domingues, C. M. 2006. *Dicionário de Cerâmica*, Calesdoscópio, Lisboa.
- E.C.C.O. Professional Guidelines I: The Profession*. 2002. European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations, Brussels.
- Feyo, Barata. 1945. *A Escultura de Alcobaça*, Edições Ática, Lisboa.
- Figueiredo, Ana Paula Valente. 2008. *Os Conventos Franciscanos da Real Província da Conceição análise histórica, tipológica, artística e iconográfica*. Tese de Doutoramento em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Texto policopiado, 3 vols.
- Figueiredo, C. 1899. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Livraria Clássica, Lisboa.
- Henriques, Guilherme João Carlos. 1946. *Alenquer e seu concelho*. Parte XI – *A Freguesia de Santo Estêvão*. Fascículo II. *O Ex-Convento da Carnota*. Lisboa.
- José, Frei Pedro de Jesus Maria. 1760. *Chronica da Santa, e Real Provincia da Immaculada Conceição de Portugal da mais estreita e regular Observancia do Serafim Chagado S. Francisco*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1760.
- Le Gac, Agnès, 2010-2011. “Novo olhar sobre a obra de Frei Cipriano da Cruz, a propósito de duas esculturas de Nossa Senhora da Conceição.” *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Nº 9-10, p. 309-358.
- Le Gac, Agnès; Alcoforado, Ana. 2003. *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*, Capital Nacional da Cultura 2003, Coimbra. *Lello Universal: Novo Dicionário Encyclopédico*. c1940. Livraria Lello, Porto.
- Ludovice, J. F. 1746. Manuscrito in Saraiva, J. C., 1938. *O Aqueduto das Águas Livres e o Arquitecto Ludovice*, CML, Lisboa.
- Martín González, Juan José. 1983. *Escultura Barroca en España, 1600-1700*. Madrid: Cátedra.
- Moura, Carlos Alberto Louzeiro de, 2006. *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*. *Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*. Lisboa: texto policopiado, 2 vols.
- Remígio, André Varela. 2012. “O retábulo do Transito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação”, *Conservar Património* 15-16: 3-30.
- Remígio, André Varela; Veiga, João Pedro; Moura, Carlos. 2014. “Um contributo da Conservação e Restauro para o estudo da escultura monumental em barro cozido policromado do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça”. *IV Congresso de História da Arte Portuguesa: Homenagem a José-Augusto França*. Lisboa. 188-199
- Rodrigues, F. A. 1875. *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa.
- Rosa. Maria de Lurdes. *As Almas Herdeiras. Fundação de Capelas Fúnebres e Afirmação da Alma como Sujeito de Direito (Portugal 1400-1521)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

Santa Maria. Fr. Agostinho de. 1716. *Santuario Mariano E Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora*. Tomo V. Lisboa: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram.

Smith, Robert C. 1968. *Frei Cipriano da Cruz*. Livraria Civilização. Porto.

Vasconcellos, P. Ignácio P. 1733. *Artefactos Symmetriacos...*, Officina de Joseph Antonio da Sylva, Lisboa.

Viterbo; Sousa. 1906. *Noticia de Alguns Pintores Portuguezes e de Outros Que, Sendo Estrangeiros, Exerceram a Sua Arte em Portugal*. Memoria apresentada à Academia Real das Sciencias de Lisboa. Segunda Série. Lisboa.

Retábulo de Santa Teresa na Igreja de Santo Alberto: Forma, função, conservação e restauro

Elsa Murta¹



Introdução

A obra retabular em Portugal anterior ao Grande Terramoto de Lisboa é, na sua maioria, anónima do artista autor do risco e artista executante do entalhe e douramento. O formato corporativo de trabalho das oficinas colocava o mestre artista entalhador, imaginário ou escultor e riscador como figura principal e os artífices, sem protagonismo, a trabalhar pela aprendizagem com a prática, ensinamento e repetição da obra dos mestres. Os regimentos e compromissos dos vários ofícios delimitavam a função e hierarquia de cada um. A obra final era entendida como uma glorificação a Deus e não de brio individual. Assinatura de autores ou datação são dados muito raros na retabulística Portuguesa. Um desses casos anónimos é referente à capela e retábulo dedicado a Santa Teresa, que se encontra numa Capela lateral da Igreja do Convento de Santo Alberto em Lisboa, atualmente parte integrante do percurso museológico do Museu Nacional de Arte Antiga. O retábulo encomendado pelas freiras carmelitas, coevo da constituição do convento nos inícios do séc. XVII, apresenta traça maneirista tardia e teve a função de relicário para albergar a mão de Santa Teresa, inserida em redoma de vidro (**Fig. 1**). Foi retirada para Espanha, antecipando o decreto de extinção das ordens religiosas em Portugal, em 1834.

Menos de 100 anos depois das freiras se instalarem em Lisboa, em 1675, o Padre Frei Belchior de Stª Anna, natural do Grajal, leitor de teologia no colégio de Coimbra, escreveu a *Chronica de Carmelitas Descalços, Particular do Reyno de Portugal, e Provincia de Sam Felippe*, onde relata a vida e obra de todos os religiosos desta Ordem, com especial incidência nos feitos da mentora da Reformadora da Ordem - Santa Teresa de Ávila. O Padre descreve assim a sua obra: “(...) Dou à obra o título de Chronica, & não de Historia, sendo antes Chronista, que Historiador (...) as cousas se entendem melhor com a circunstancia do tempo, em que cairão”². Os relatos desta natureza devem ser interpretados tendo em conta a

¹ Conservadora – restauradora no Laboratório José Figueiredo, Direção-Geral do Património Cultural; e doutoranda pelo processo Bolonha em História da Arte, e de Arte, Património e Restauro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (elsa.murta@gmail.com).

² Fr. Belchior de Stª Anna, *CHRONICA DE CARMELITAS descalços Particular do Reino de Portugal E provincia de S. Philippe*. (Lisboa, 1657), introdução. (Acedido em microfilme).

subjetividade do autor e o sentido atribuído aos acontecimentos, muitas vezes construídos para lhes imputar maior simbolismo religioso. No entanto considerámos ser esta uma boa fonte de informação sobre a história da implantação da Ordem das Carmelitas Descalças em Lisboa, um bom auxiliar na leitura do programa iconográfico e da existência da relíquia neste local.

A leitura histórico-artística, iconográfica, de identificação material da obra e metodologia de conservação e restauro, refletem parte do trabalho efetuado para dissertação de Mestrado em Artes Decorativas, especialidade em Talha, para a UCP, por nós defendida em 2011³.



Fig. 1 – Costas do relicário com mão esquerda de S^a Teresa de Ávila.
(Fonte: Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, s/d)

Breve história da implantação da Ordem das Carmelitas Descalças em Portugal

Na Europa um movimento de leigos buscaram desde muito cedo viver um cristianismo mais autêntico, encetando uma peregrinação à Terra Santa. Alguns acabaram por se estabelecer no monte Carmelo e passaram a ser apelidados de carmelitas ou carmelitanos. Em 1209, a pedido deste movimento, Alberto de Vercelli Patriarca de Jerusalém deu-lhes uma regra severíssima, a abstinência perpétua e a habitação em celas isoladas. Esta regra, inspirada no *Vivere Deo* do Profeta Elias, seguia o recolhimento e o silêncio⁴. Por esta razão o Patriarca Alberto ficou para sempre ligado à figura do fundador da Ordem e o que primeiro delineou a regra carmelita.

O isolamento e afastamento dos aglomerados populacionais, expunha a vida dos religiosos aos perigos resultantes da independência da vida eremítica e após serem expulsos da Terra Santa e perseguidos pelos islâmicos no segundo quartel do séc. XIII, regressaram ao continente Europeu. No decorrer de 1251 terão chegada a Moura em Portugal, os primeiros

³ Elsa Murta, “A estética e a materialidade: A talha na Igreja de Santo Alberto, em Lisboa” (Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, 2010).

⁴ António de Jesus Lourenço, “Carmelitas (Ordem do Carmo)”, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, (dir.) Carlos Moreira de Azevedo. (Rio de Mouro: Círculo de Leitores, Vol. A-C, 2000), p. 294.

carmelitas vindos de Malta⁵. Durante cerca de um século mais nenhum cenóbio carmelita foi constituído em Portugal e é a partir deste que irão irradiar Irmãos para todo o mundo português.

A situação feminina não era muito diferente da masculina. Grupos de mulheres viviam à sombra da espiritualidade dos conventos dos religiosos. Em Espanha, no convento da Encarnação de Ávila, em 1535 tomava o hábito D. Teresa de Ahumada e Cepeda, a seguir conhecida por Santa Teresa de Jesus⁶. Esta religiosa, sediada no convento de Ávila em 1540, reformou a ordem e devolveu-lhe a primitiva austeridade.

“Quando D. Teotónio de Bragança frequentava os estudos na Universidade de Salamanca encontrou-se com Teresa de Jesus e ficou ao corrente da sua reforma. Mais tarde, sendo bispo de Évora, correspondeu-se com a religiosa e pediu-lhe insistentemente que fundasse um convento na sua diocese. Embora ela mostrasse grande desejo de vir a Portugal, não chegou a fazê-lo, mas enviou Frei Ambrósio Mariano a Lisboa, que fundou o primeiro convento dos Descalços, (para os lados da Pampulha⁷), no dia 15 de Outubro de 1581 (...)”⁸, tomando o nome de Convento de S. Filipe.

Como premonição, Portugal entrava definitivamente na era dos Filipes.

No início do ano de 1583, D. Filipe I abandona Portugal para nunca mais voltar ao seu novo reino, deixando o “(...) governo a D. Alberto, arquiduque de Áustria, cardeal e sobrinho do novo rei, que cobriu o decénio que vai de Janeiro desse ano a Julho de 1593 e que respondeu à fórmula do vice-rei de sangue real, na ausência do monarca”⁹. O pedido para a constituição de uma casa feminina de religiosas carmelitas descalças em Lisboa era premente e foi de imediato aceite e dado andamento por interceção do próprio *Eminentíssimo Senhor o Cardeal Alberto*. Foi nessa conjuntura que entraram pela fronteira grande número de religiosos masculinos e femininos Espanhóis. Implantaram-se em diversas congregações em solo Português, nomeadamente em Lisboa, com pleno assentimento do vice-rei, religioso por natureza, dos vereadores da Câmara e dos nobres do reino. Do lado de Espanha, Madre S. Teresa, por via espiritual, também testemunhava “hum grande desejo de vir fundar a este Reino Casas da sua reforma, parecendo-lhe que teria grandes argumentos com os sujeitos Portugueses, tam bem inclinados, q nem as liberdades que trás consigo a guerra os estragão (...). Em oração com «Deos», ao saber que “El Rey Dom Sebastião nos campos de Africa, onde o levàra o zelo de dilatar a Fè de Christo, se perdeo, com a maior parte da nobreza deste Reino, a 4 de Agosto de 1578 (...) entre as lágrimas, & suspiros disse ao Senhor em modo de queixa amorosa: Ay meu Deos, como permitistes aos vossos tal perda, aos inimigos tal victoria? Se eu os achei dispostos para trazelos a mim (respondeo o senhor) de que te affliges tu? (...)”¹⁰. Madre S. Teresa, nas suas orações com Deus, apercebeu-se do desaire português e do perigo que esse facto podia vir a constituir para Portugal e para a fé Cristã, a derrota frente aos mouros. Durante alguns dias continuou a pedir “(...) ao Senhor, que lhe fizesse mercê de levar sua Religião a Portugal, para nella ser servido com à perfeição, que os Portugueses costumão ter em tudo o que fazem. (...) E dia da Assumpção da Rainha dos Anjos me disse o Senhor: Tu, filha, não iràs a Portugal fundar Casas de tua reforma, mas irão tuas filhas, e teus filhos, porque

⁵ José Carlos Vechina, “Carmelitas descalços”, in *Ob. Cit.*, Carlos Moreira de Azevedo, (dir.), p. 298.

⁶ P. Fr. Belchior de S. Anna, *Ob. Cit.*, p. 765.

⁷ Fr. Belchior de St.^a Anna, *Ob. Cit.*, p. 94

⁸ José Carlos Vechina, “Carmelitas descalços”, in *Ob. Cit.*, Carlos Moreira de Azevedo, (dir.), p. 299.

⁹ Fernando Bouza, *D. Filipe I*. (Lisboa: Círculo de Leitores, 2005), p. 195.

¹⁰ Fr. Belchior de St.^a Anna – *Ob. Cit.* p. 77.

quero augmentando o numero dos bons Religiosos, que há naquelle Reino, com os teus, que creça o motivo de eu suspender o castigo, que lhe dei, & usar de misericórdia com elle (...)”¹¹.

Depois de escolhida a cidade de Lisboa para a fundação da primeira casa feminina preparou-se a vinda das religiosas. “Foi a primeira escolhida, a Madre Priora daquela Convento de Sevilha Maria de Sam Joseph, na qual todos reconheciam tam avantajado talento, & virtude tam consumada (...)”¹². A grande viagem iniciou-se no dia 10 de Dezembro do ano de 1584, rumo a Lisboa, vindas de Sevilha, “(...) uma companhia que sobia o número mais de vinte (...)”¹³. Entre elas quatro importantes irmãs carmelitas, a Madre Maria de S. José que viria a tomar o nome de D. Maria de Salazar, Branca de Jesus Freire, filha de rico-homem, Inês de Stº Eliseu e Maria dos Santos. A comitiva conseguiu chegar a Coima e “(...) alli embarcarão para Lisboa, & com vento favorável, brevemente forão desembarcar perto do Convento dos nossos Religiosos, os quaes sahirão até a praia, donde em procissão, cantando o Te Deum Laudamus, as levarão à sua igreja em que entrarão, dando o relógio meio-dia, vespóra de Natal”¹⁴. O cronista conta com bastantes detalhes algumas das peripécias da viagem: a comitiva, “no mesmo ponto que entrarão pela raia deste Reyno, hum ferocíssimo, & grande cão raivoso, o qual encontrando primeiro ao Padre Fr. António de Jesus, levantado no ar de pullo, lhe pegou com os dentes no chapeo, & derribou da cavalgada, à qual mordeu, & passando adiante com a mesma fúria, arremeteo ao Padre Provincial, que com a capa o lançou de si, como se com a lança o afastara. Acometeo entam o coche em que vinhão as Religiosas, mas não chegou a offendelas, por se lhe opor Pedro Cereço Pardo, & o atravessar com a espada. (...) Sem outro acontecimento digno de historia, chegarão a Coima, onde cahirão mortas as duas cavalgadas, que tinha mordido o cão danado, que quis Deos conservar-lhes a vida em quanto durou o caminho por terra, para o qual erão necessárias”¹⁵.

Entretanto o Padre Prior de S. Felipe, FR. Ambrósio Mariano procurava um sítio apropriado para aí fundar um convento que servisse à comitiva carmelita, o qual encontrou, não muito longe de Alcântara, “ (...) veio a escolher o que hoje habitão, na freguesia de Santos o velho, & vizinho ao mar (em lugar eminente) que fica gozando de vistas em extremo agradáveis, assi das muitas embarcações de toda a sorte, de que he mui frequentado o porto de Lisboa, como de valles, & montes que corôam o mar da outra parte (...). Erão as casas não mui grandes, mas tinham hum quintal arrezoadado. Nellas accomodou o Mosteiro, repartindoas em celas, Igreja, Coro, & officinas, tudo tam pequeno, & estreito, que só podia agradar a quem mais vivesse, & conversasse no Ceo, que na terra”¹⁶. Percebemos pela descrição que o convento terá sido erigido a partir de construções pré-existentes, umas casas muito pequenas.

“Escolheu a Madre Maria de São Joseph para Orago do Mosteiro, o glorioso S. Alberto e estranharam as freiras irmãs do Carmelo de Ávila, dedicado a S. José, não ser esta a invocação escolhida para o primeiro mosteiro de carmelitas descalças em Lisboa”. A invocação do orago da igreja a Alberto Vercelli, patriarca de Jerusalém é pouco consensual entre os vários autores e cronistas. Alguns apontavam D. Alberto, arquiduque de Áustria, cardeal e sobrinho do rei Filipe I, em 1585 em funções de vice-rei de Portugal, um apoiante manifesto do grande amor

¹¹ Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.*, p. 77-78.

¹² Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.*, p. 140.

¹³ Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.*, p. 141.

¹⁴ Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.*, p. 143.

¹⁵ Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.*, pp. 142-143.

¹⁶ Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.*, p. 147.

que tinha à ordem, para orago desta igreja. No entanto à época não era ainda um santo, nem podia ser invocado para este espaço religioso. Contudo é provável que tenha influenciado a escolha do orago da igreja, como forma das religiosas agradecerem o apoio do Cardeal à nova instituição religiosa.

Implantação urbana do convento, cerca e igreja

Após a entrada das religiosas nas casas onde estaria já acomodado o Mosteiro, não deverão ter demorado muito tempo até começarem a construção faseada da igreja, fruto do aproveitamento de edifício pré-existente.

A imagem que podemos idealizar de Lisboa no início do séc. XVII é a de uma cidade disposta em banda, mais concentrada junto ao rio e junto ao centro da cidade dentro de muralhas, estreitando e rareando o complexo habitacional para cima para lá das colinas. Em meados do século, rompendo a barreira da cerca da muralha Fernandina, sob a pressão de um significativo aumento da população e do interesse em tudo o que estivesse relacionado com o mar e o descobrimento do caminho marítimo para a Índia, vai estender-se no sentido marginal. Este era o “local onde a vida acontecia, onde a espetacularidade das ações tinha o seu auge, amiúde em manifestações de carácter religioso. As inúmeras procissões, Te Deum, lausperenes, oitavários eram vividas com o fervor constante de um povo que misturava ingenuamente a superstição com a fé”¹⁷. Era uma zona constituída por quintas de recreio, palácios, conventos e núcleos populacionais de gente humilde, vivendo da pesca e de atividades ligadas ao rio, acompanhando o percurso das embarcações, que todos os dias demandavam o porto de Lisboa. Em 1628 já se contabilizavam em Portugal 15 conventos de carmelitas descalços, integrando religiosos portugueses com núcleos de constituição espanhóis¹⁸.

Na Rua das Janelas Verdes, de ambos os lados da rua, sucedia-se uma concentração de edifícios de carácter monacal¹⁹: o convento de N^a S^a dos Remédios (Marianos a Santos-o-Velho), mosteiro de S. Alberto (ou das Albertas), convento de S. João de Deus (S. Filipe Real), igreja de S. Francisco de Paula e o mosteiro do Santíssimo Sacramento de Religiosos de S. Domingos, já em Alcântara. Na Corografia Portuguesa o mosteiro de S^o Alberto foi descrito da seguinte forma: “O Mosteyro de Santo Alberto fica mais adiante do convento dos Marianos da banda do mar, com deliciosa vista para elle: he de Religiosas Carmelitas descalças, todas muy observantes de sua Regra, cujo numero não passa de vinte & h a. (...) A igreja he pequena, de h a só nave, com a porta para o Norte, & tem além da Capella mor dous Altares Collateraes, &

¹⁷ Reforçando esta ideia, temos a interpretação de Gustavo de Matos Sequeira sobre o ambiente religioso híbrido vivido em Lisboa durante o reinado de D. João V: “Dentro deste ambiente, com os livreiros de ar livre, e os cegos papelistas a vender sermonários, vidas de santos, relações de milagres e folhinhas dos Congregados do Oratório, de mistura com as Trovas da Madre Leocádia ou do Pretinho do Japão (...) o povo de Lisboa (...) visitava o Lagarto da Penha, não deixava de ir encher uma vasilha da milagrosa água de Santo Alberto ao Terreiro do Carmo (...) pagar o seu tributo a Santo Aleixo, fiado de que o Santo o livraria da bicharia do corpo (...)”, Cfr., Gustavo de Matos Sequeira. *D. João V – Conferências e Estudos, Comemorativos do Segundo Centenário da sua Morte (1750 – 1950)*. (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1952), p. 55. Citado por, Sílvia Ferreira. *A Talha Dourada do Altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa. A Intervenção do Entalhador Santos Pacheco*. (Dissertação de Mestrado em História da Arte, Vol. I, Lisboa, 2002). pp.16-18.

¹⁸ Pe Miguel de Oliveira. *História Eclesiástica de Portugal*. (Mem Martins: Publicações Europa-América, Edição Revista e atualizada, 1994), p.160.

¹⁹ Ainda segundo descrição de Gustavo de Matos Sequeira: “À volta dos conventos seiscentistas (Trinas do Rato, as Francesinhas, o Mocambo, as Bernardas, as Brízidas, os Barbadinhos, S. João de Deus, os Marianos e ainda a Esperança, o Calvário, as Flamengas, o Sacramento e, mais tarde, as Necessidades), formavam-se aglomerados populacionais. As clausuras chamavam os ricos e socorriam os pobres. A uns dava-lhes amparo espiritual (...) a outros dava-lhes o caldo à Portaria (...)”, Gustavo de Matos Sequeira. (*Ob. Cit*), p. 50.

duas Capellas no corpo da igreja da banda da Epistola, h a do Santo Christo, Imagem milagrosa, & outra de Santa Theresa, aonde em h a ambula de cristal està inclusa h a mão desta Santa, que he h a das Reliquias, que há neste Reyno. Tem este Mosteyro quatro mil cruzados de renda”²⁰.

Segundo a descrição efetuada pelos cronistas da Ordem, o terramoto de 1755 obrigou as religiosas a sair de sua casa, pois toda a parte conventual foi muito danificada: “O convento ficou tão arruinado, que todas as religiosas estiveram bastante tempo abarracadas na Quinta do Provedor dos Armazéns, a S. Sebastião da Pedreira. Depois retiraram-se para o Palácio do Conde da Ribeira, à Junqueira, e daí foram para o seu mosteiro, onde estiveram abarracadas, na cerca, enquanto não se concertou”²¹. Em parte reedificado em muito modesta escala, teve na altura conserto a cerca arborizada do convento, o pequeno claustro, e a traça da igreja com toda a decoração barroca no seu interior. Os autos de extinção do convento em 1890 referem: “(...) pequenas celas, um pequeno refeitório, pequenas casinhas, pequena livraria e algumas pequenas salas, (...) tudo tão pequeno e estreito que só podia agradar a quem mais vivesse e conversasse mais no céu que na terra”²². Mas essa seria a vocação essencial desta Ordem, “(...) à imagem das rigorosas disposições da reformadora do Carmelo, Teresa de Ávila, que dizia não ser justo que casa de pobres fizesse ruído ao cair no dia do Juízo...”²³.

A Igreja de Santo Alberto

A Igreja das Albertas, apesar do seu exterior sóbrio, é muito rica interiormente. Corresponde à tipologia que o historiador Norte-americano George Kubler em 1972 denominou estilo chão (Portuguese Plain Architecture). Segue também a recém-divulgada tratadística da nova linguagem clássica, uma “arquitetura matematizada”²⁴ cujas formulas e modelos geométricos formaram os conhecimentos e aptidões dos arquitetos e engenheiros que, nesta época, eram quase sempre ligados à engenharia militar. As duas únicas capelas laterais situam-se do lado direito da igreja, não sendo intercomunicantes comunicam diretamente com a nave separadas por teia em madeira. O retábulo mor, retábulos laterais, colaterais e paredes em geral, foram executados segundo um programa decorativo diferenciado, cuidado, executado faseadamente por mãos diferentes mas de muita competência. Situa-se em pleno desenvolvimento de um conceito novo, de saberes e vivências com uma plástica adequada à vertente catequizadora da igreja, pela animação e dinamização de formas e representações entalhadas, pintadas, painéis azulejares, que se convencionou denominar barroco, segundo um “bel composto”²⁵, de matérias em relação de estreita complementaridade. Apesar de ser uma obra anónima encontraram-se marcas entalhadas na madeira previamente a ser dourada. Podem ser referentes à assinatura ao artista entalhador, ou como medida estatística, um meio de identificar a quantidade de obra feita e a ser paga. Nas talhas que revestem os arcos de passagem para as capelas laterais, encontramos uma dessas marcas, também já referenciada em obras

²⁰ P. António de Carvalho. “Da Parochia de Santos”. In *Corografia Portuguesa*. (Braga, Capitulo XXXV, tomo III, 1712), p. 528-529.

²¹ João Bautista de Castro. *Ob. Cit.*, p. 426

²² José Luís Porfírio (coord). *Ob. Cit.*, p. 21

²³ José Luís Porfírio (coord). *Ob. Cit.*, p. 21

²⁴ Rafael Moreira. “Arquitetura: Renascimento e classicismo”, in *História da Arte Portuguesa*, Paulo Pereira (Dir.). (Rio de Mouro: Círculo de Leitores, vol.5, 2007), p. 179.

²⁵ Luís de Moura Sobral, “Um bel composto: a obra total do primeiro Barroco português”. In *Struggle for Synthesis. A Obra Total nos Séculos XVII e XVIII*. (Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Vol I. 1999), pp. 303- 314

entalhadas na região de Lisboa e do Alentejo. Trata-se de marcas de goiva, similares a uma boca sorridente (**Fig. 2**).

A Capela de Santa Teresa de sintaxe maneirista e o retábulo relicário

O retábulo da capela lateral de Santa Teresa conserva uma estrutura maneirista, mas de época tardia. Embora as linhas compositivas sejam direitas sem volumetria dinâmica das superfícies, o entablamento tem já alguma diferenciação de planos a acompanhar as colunas. A principal característica deteta-se ao nível das decorações ornamentais pela sobrecarga decorativa, todos os campos foram preenchidos por enrolamentos de decoração fitomórfica, folhagem de acanto formando volutas, festões de flores, frutos, alguns pássaros e laçadas com enrolamento de volutas, ainda de gosto renascentista, caso das *ferronerias*. Ao centro, num nicho fechado por porta envidraçada e estampa, encontrava-se a relíquia da mão de Santa Teresa de Ávila. Esta zona central era fechada, salvaguardada, por porta, da qual apenas restam os fechos e dobradiças metálicas (**Fig. 3**). As colunas sem torção, separadas entre o primeiro terço e os dois terços superiores por festão enrolado, são profusamente decoradas com enrolamentos fitomórficos, volutas, cartelas com cabeças de anjos alados e símbolos litúrgicos. Características comuns com o referido, são citados por Robert Smith para o Santuário de Alcobaça, igreja da Luz em Lisboa, retábulo-mor da Sé de Miranda do Douro²⁶, ou alguns motivos decorativos da talha do retábulo da capela-mor da igreja do antigo convento do Loios em Évora²⁷, para o qual Francisco Lameira refere a morfologia que temos vindo a descrever.



Fig. 2 (esq.) e 3 (dir.) – Marca incisa sob o douramento; Retábulo de Santa Teresa, onde se encontra o nicho relicário e as ferragens para uma portada.
(Fotografias de Elsa Murta, LJF, 2011).

²⁶ Robert Smith, *A Talha em Portugal*. (Lisboa: Livros Horizonte, 1962), p. 50.

²⁷ Francisco Lameira, *O Retábulo em Portugal. Das origens ao declínio*. (Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e Centro de história da Arte da Universidade de Évora, col. Promontória Monográfica História da Arte 01. 2005), pp. 90-91.

A relíquia de Santa Teresa

O convento de Santo Alberto granjeou de grande fama devido à presença da relíquia de Santa Teresa, oferecida ao convento. Na sequência das conversas da Santa, quando rezava e conversava com Cristo, foi obtida mercê da relíquia: “(...) Também será levada a elle (povo Português) tua mão esquerda”²⁸. Depois da morte de Santa Teresa a sua mão esquerda foi cortada e colocada numa redoma de cristal forrado a prata e pedraria, registado em autêntica de pergaminho em 1587, guardada no arquivo das Religiosas e traduzido do Castelhana para o Português. A relíquia manteve-se durante todo o tempo de vivência religiosa do convento, colocada no altar a si dedicado, na Capela de Santa Teresa. Em 1763, o historiador Bautista de Castro²⁹, no seu Mapa de Portugal Antigo e Moderno, refere a relíquia dentro de “êmbula de cristal”, ainda se encontra no nicho do retábulo tapada por vidro pintado com a gravura.

O cronista da Ordem Carmelita, Fr. Belchior de St^a Anna, descreveu pormenorizadamente, desde o cortar da mão até á entrega da relíquia no convento de Santo Alberto, transcrevendo a redação do pergaminho, nos seguintes termos: “(...) dou noticia, & testemunho de verdade a todos os que a presente virem, que nos annos passados de mil & quinhentos & oitenta & quatro, (...) entrando no Coro baixo com meu cõpanheiro Fr. Christovão de S. Alberto, descobrimos o santo corpo, do qual sahia h a fragrância, & cheiro suavíssimo, & o achamos inteiro, & cheiroso, & os peitos altos, como se estivera viva, & com sangue fresco, como se acabara de espirar, avendo dous annos que estava sepultada, ainda que o rosto, & as mãos, que estavam descobertas, se avião posto denegridas com a cal, o demais estava com mui fermosa cor. Eu entam cortei do dito corpo a mão esquerda, a qual trazia comigo em h a arquinha de papeis, donde manava como hum azeite, que manchava os papeis, & panos em que estava envolta. Depois a pus em hum cofresinho, juntamente com a chave do sepulcro, em que deixei o corpo melhor accomodado, & dei a guardar o cofresinho, fechado com chave, às Monjas do Mosteiro de Avila (...). Depois no anno de 1585, celebrandose Capitulo Provincial de nossa Ordem na Villa de Pastrana, se ordenouque o santo corpo se trasladasse de Alva para Avila, & eu passei por Avila, & pedi o cofresinho, para tirar delle a chave que alli estava, & tirei juntamente a mão, a qual achei cheirosa, & que avia enchido de azeite todas as sedas, em que estava envolta, & a trouxe a Portugal, depositandoa no Mosteiro de Santo Alberto das Carmelitas Descalças desta Cidade de Lisboa, & hum dedo meminho, que della falta, se cortou para mandar a nosso Padre Provincial Frei Nicolao de Jesus Maria. E por esta mão tem feito nosso Senhor alg as maravilhas no Mosteiro de Santo Alberto. Em fé do qual dei esta firmada em meu nome, & sellada com o sello de nosso officio, neste Mosteiro de Sam Felipe das Carmelitas Descalços de Lisboa a doze dias do mês de Março de 1587 annos. A firma diz assi. Fr. Jeronymo Graciano da Madre de Deos Vigario Provincial”³⁰.

O gosto devocional por relíquias de santos assumiu particular importância nos séculos XVII e XVIII, encontrando-se vários exemplos em outros cenóbios na contemporaneidade deste. Pautam-se pela procura da valorização da espiritualidade, em detrimento da estética no culto das imagens, sendo “os pedaços ou fragmentos de um corpo que entrou na dimensão da

²⁸ Fr. Belchior de St^a Anna – *Ob. Cit.* pp.77-78.

²⁹ João Bautista de Castro. *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*. (Lisboa, t. III, 1763), p. 207

³⁰ Fr. Belchior de St^a Anna. *Ob. Cit.* pp. 210-211

eternidade”³¹ como que “mediadores entre os crentes e Deus”³². Esta era também uma das deliberações saídas do Concílio de Trento, o reforço do “valor do culto das imagens e das relíquias «cousa muyto boa & proveitosa invocar devotamente os sanctos & pedir lhes ajuda & favor, para se alcançarem merces de Deos per intercessam de Jesu Christo seu filho»”³³. À semelhança deste a igreja da Madre Deus em Lisboa detém na sua rica coleção de obras preciosas, as relíquias de Santa Auta, guardadas num cofre, oferecidas pelo Imperador Maximiliano, em 1517³⁴.

“(…) Até à morte da última religiosa professa.”

Com a extinção das Ordens Religiosas O Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, documenta que “a última professa solene deste convento, Madre Maria Madalena do Carmo, desaparece em 8 de Abril de 1890”, no entanto Augusto Cardoso Pinto, nas suas Notas para a História da Ampliação do Museu das Janelas Verdes, refere que entre 1917 e 1918, data de início dos projetos de ampliação do Museu com demolição do convento, “ainda viviam duas religiosas e em parte do qual (convento) funcionava uma escola de telegrafistas”³⁵. O convento manteve-se ativo até início do séc. XX. À data da extinção, o espólio de objetos móveis, utilitários ou artísticos, concentravam-se, além da igreja e coros, nas numerosas capelinhas e altares espalhados pelo espaço de clausura: avultavam as peças de imaginária (99), quase o mesmo número de pinturas (74 em tela e 21 em madeira) e uns quantos paramentos e objetos litúrgicos de prata e cobre. A livraria guardava centena e meia de volumes, todos versando assuntos religiosos³⁶.

Um anónimo autor de crónicas sobre a reforma do Carmo e a igreja e convento das Albertas publicou no jornal *Comercio de Portugal* em 1891 que, àquela data, o culto ainda se fazia na igreja³⁷. Este autor faz uma descrição interessante e dá-nos alguns elementos novos sobre a organização do espaço conventual, da existência de um sino na igreja e do que terá sido o ocaso da vivência e culto nas carmelitas de S^o Alberto: “A Igreja em obra de talha é uma das mais ricas da capital; o culto continúa alli; (...) Um appendice ao coro, de tosca madeira à imitação de coreto de arraial, devia há muito estar desmanchado; O coro com um soffrivel órgão, tem bastante espaço para uma orchestra, o que precisa é tirar-lhe as grades (...). O interior do convento está dividido em mesquinhas cellas, refeitório pequeníssimo, péssima cozinha, pequenas salas, e os pavimentos em diversos níveis; é um verdadeiro labyrintho (...); para quem (...) está acostumado a ouvir dar horas o relógio das freiras do convento das Albertas, e mais moradores do sítio habituados a frequentar a igreja de Santo Alberto, o culto divino tem sido conservado ininterruptamente há trezentos annos (...)”³⁸.

³¹Maria de Fátima Eusébio. *A Talha Barroca na Diocese de Viseu*. (Dissertação de doutoramento Faculdade de Letras, Porto). 2005, p. 34. Citando, Maria João Pinto Correia *Além da Morte*, (Museu Grão Vasco. Roteiro. Viseu: Ministério da Cultura, IPM, Museu Grão Vasco, Edições Asa, 2004) p. 73.

³²Maria de Fátima Eusébio. *Ob. Cit.*, p.34.

³³Maria de Fátima Eusébio. *Ob. Cit.*, p.36.

³⁴Nuno Vassalo Silva. “O Tesouro da Madre Deus”. In, Ana Isabel Seruya (coord.) *Igreja da Madre Deus – Campanha de Intervenção de Conservação e Restauro*. (Lisboa: IPM, 2002), p. 98.

³⁵A. Cardoso Pinto. *Notas para a História da Ampliação do Museu das Janelas Verdes*. In Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga. (Fascículo 2, Vol. I, 1939), p. 45.

³⁶ANTT - Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Institutos Religiosos – Freiras, Convento de S^o Alberto, Caixa 102.

³⁷Anónimo (Um constante leitor). *A Reforma do Carmo e a Igreja e Convento das Albertas*. (Lisboa: Collecção de cartas publicadas no *Comercio de Portugal*, 1891), p.1

³⁸Excertos de cartas de “Um constante leitor” do jornal *Comercio de Portugal*, datadas entre 18 e 24 de Março de 1891. *Ob. Cit.*, p. 1-8

Identificação material

Para caracterização da técnica utilizada e materiais presentes no douramento e policromia do retábulo da Capela de Santa Teresa, foi solicitado o estudo científico ao Laboratório REQUIMTE e Núcleo do Departamento de Conservação e Restauro da FCT-UNL. A investigadora Irina Sandu, efetuou a estratigrafia e a identificação das camadas de douramento da talha do retábulo por observação microscópica (OM) dos cortes transversais. Foi ainda efetuada a análise microquímica conjuntamente com as propriedades óticas dos minerais para identificação de pigmentos e cargas e as reações específicas de coloração para determinar os tipos de aglutinantes, pelos métodos de Microespectroscopia de Infra-vermelho com Transformada de Fourier (FTIR- μ S), Microscopia electrónica de varrimento (SEM-EDX) e Tomografia micro-computerizada (microCT), que se encontram compiladas no relatório científico³⁹. Este estudo fez parte do Projeto GILT-TELLER, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal, através dos fundos atribuídos ao projeto PTDC/EAT-EAT/116700/2010.

Sendo a estrutura de todas as amostras muito idêntica entre si, baseámo-nos no corte transversal da amostra 4 (**Fig. 4**) para caracterização do douramento. Observou-se uma camada espessa de preparação branca, composta por gesso e cola animal (Am. 4 - 1), seguida de uma camada fina de bolo arménio de cor ocre, com composição de alumino-silicatos e amidas (cola de pele) (Am.4 - 2) e assentamento de folhas de ouro compostas por uma liga metálica com aproximadamente 74% de ouro > para 15% de prata > 10% de cobre (Am. 4 - 3). Esta técnica é a tradicional portuguesa, preparações com gesso aglutinado a cola de pele e água, bolo arménio aglutinado a cola de pele e superfície coberta por folhas de ouro brunidas. Acima do douramento observa-se, além da deposição de poeiras de diferente granulometria, uma camada heterogénea de um material composto por cera, resina e óleo provenientes de intervenções posteriores de conservação e restauro realizadas na Igreja nos anos 80 e 90 do séc. XX.

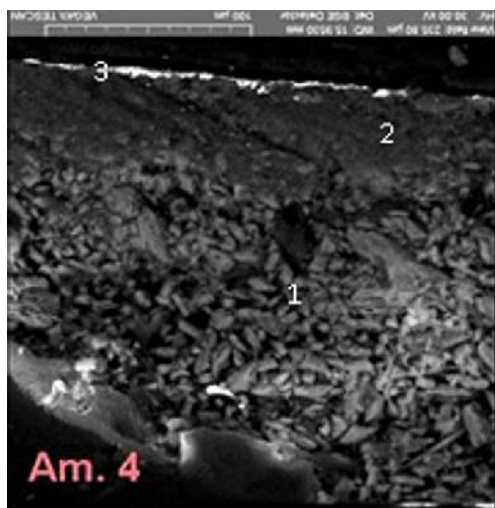


Fig. 4 – Espectro EDX do corte transversal da amostra 4. Visíveis 1) preparação branca de gesso e cola animal; 2) bolo ocre fino de alumino-silicatos e amidas; 3) Liga metálica de ouro, prata e cobre. (Imagens e identificação de Irina Sandu, LFCT-UNL, 2010)

³⁹, Irina Sandu. *Resultados das amostras 3, 4, 5 e 7 da talha da capela na Igreja das Albertas (MNAA)*. (Relatório científico do LRNDCR da FCT- UNL, 2010) (Texto policopiado).

Conservação e restauro

“(...) O dourado recria uma antevisão do próprio Céu, oferecendo ao crente a visão da eternidade”⁴⁰. É nesta ótica que as obras em Santo Alberto foram promovidas, fruto de um conceito compositivo inicial, coerente, visível no enquadramento da decoração entalhada dourada ao longo das paredes e retábulos da igreja. Existem várias evidências de adaptações, acrescentos e remedeios de soluções. Resultado dos fatores de alteração dos materiais provocados pelo meio ambiente e pelo Homem, houve a necessidade de efetuar uma intervenção de conservação e restauro de toda a igreja.

No início da década de 80 do século XX, Portugal foi protagonista de uma exposição de grande impacto cultural, “XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura”, de cujo percurso o MNAA fazia parte. Projetou-se então uma grande campanha de obras no museu, passando por grandes remodelações do espaço expositivo, bem como a conservação e restauro, de todas as espécies artísticas existentes na igreja. Nessa altura o 1º curso de técnicos de conservação e restauro terminava o 1º ano de formação nas instalações do Instituto José de Figueiredo e os alunos da área de escultura, talha e mobiliário foram convidados a integrar a equipe técnica. Após a aspiração cuidada de poeiras (**Fig. 5**), foi efetuada a fixação das camadas constituintes do douramento pela aplicação generalizada de mistura de cera virgem de abelha + resina Damar (7:2) diluída em solvente aromático (75:25), aplicado quente com trincha; foi efetuada a remoção dos excessos da mistura de cera-resina com trincha humedecida em solvente aromático e auxílio de fonte de ar quente; efetuou-se a uniformização da camada de cera-resina aplicada com ligeiro polimento da superfície dourada com papel absorvente⁴¹. Cerca de 10 anos depois, em 1994, por ocasião das comemorações de “Lisboa - 94 capital Europeia da Cultura” foi promovida uma nova campanha de limpeza da superfície entalhada dourada e retificação da fixação de camadas preparatórias. De novo foi montada uma estrutura de andaimes e procedeu-se à retificação da fixação das camadas de preparação e douramento ao suporte, seguindo a mesma metodologia. A vantagem da aplicação da mistura de cera-resina sobre superfícies douradas é a sua capacidade de ser reabilitada pelo calor em qualquer altura.



Fig. 5 – Conservação e restauro da talha dourada.
(Fotografia de José Pessoa, IJF, 1983)

⁴⁰, José Fernandes Pereira. “O barroco do século XVII: transição e mudança”. In PEREIRA, Paulo (dir) - *História da Arte Portuguesa*. (Rio de Mouro. Círculo de Leitores, 2007), p.20.

⁴¹ Sobre este procedimento consultar, Elsa Murta. “O uso da cera-resina em tratamentos de conservação de superfícies douradas”. In *A Prática da Teoria, tratamentos de conservação e restauro*. (Actas das II Jornadas ARP, 2009), pp. 43-54. (Disponível em: <http://arp.org.pt/noticias-b/actas-2009.html>).

Considerações finais

Pela análise e estudo, sob o ponto de vista da obra total e interdisciplinar agora terminado, constatámos que a instalação da ordem carmelita em Lisboa e a construção do respetivo espaço monástico se inserem num contexto de proliferação das ordens religiosas e de fundação de inúmeras casas monásticas em Portugal e no contexto Europeu. A vinda desta ordem para este país não pode ser desvinculada do contexto da perda da independência e do domínio filipino, que potenciou as relações de proximidade no espaço ibérico. A localização deste convento no espaço urbano de Lisboa enquadra-se num urbanismo profundamente marcado pela presença de mosteiros, que configuraram alinhamentos de ruas e condicionaram a distribuição dos espaços da vivência coeva. Terá sido sucessivamente sujeita a restauros, por via das calamidades por que passou, ou obras de melhoramento e ampliação do espaço. No que concerne à materialidade, as análises realizadas evidenciam uma conformidade com as técnicas de execução e materiais com composição característica das épocas estilísticas reconhecidas e comuns em Portugal.

Bibliografia

- Anónimo (Um constante leitor). *A Reforma do Carmo e a Igreja e Convento das Albertas*. Lisboa: Collecção de cartas publicadas no Commercio de Portugal, 1891
- ANTT - Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Institutos Religiosos – Freiras, Convento de Stº Alberto, Caixa 102.
- Bautista de Castro, João. *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa, t. III, 1763.
- Belchior de Stª Anna, CHRONICA DE CARMELITAS descalços Particular do Reino de Portugal E provincia de S. Philippe. (Lisboa, 1657). (Acedido em microfilme).
- Bouza, Fernando. *D. Filipe I*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005.
- Carvalho, P. António de. “Da Parochia de Santos”. In *Corografia Portuguesa*. (Braga, Capitulo XXXV, tomo III, 1712.
- Duarte, Eduardo. “A Architectura do Convento dos Cardais”. In VIEIRA, Irmã Ana Maria (coord.), “O Convento dos Cardais. Veios da Memória”. Lisboa: Quetzal editores, 2007
- Eusébio, Maria de Fátima. *A Talha Barroca na Diocese de Viseu*. Dissertação de doutoramento. Porto: Faculdade de Letras. 2005. Citando, Pinto Correia, Maria João. *Além da Morte*, Museu Grão Vasco. Roteiro. Viseu: Ministério da Cultura, IPM, Museu Grão Vasco, Edições Asa, 2004
- Ferreira, Sílvia. *A Talha Dourada do Altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa. A Intervenção do Entalhador Santos Pacheco*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Vol. I, Lisboa, 2002.
- Francisco Lameira, *O Retábulo em Portugal. Das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e Centro de história da Arte da Universidade de Évora, col. Promontória Monográfica História da Arte - 01. 2005.
- Lourenço, António de Jesus. “Carmelitas (Ordem do Carmo)”, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, (dir.) Carlos Moreira de Azevedo. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, Vol. A-C, 2000.
- Matos Sequeira, Gustavo de. *D. João V – Conferências e Estudos, Comemorativos do Segundo Centenário da sua Morte (1750 – 1950)*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1952.
- Moura Sobral, Luís de. “Um bel composto: a obra total do primeiro Barroco português”. In *Struggle for Synthesis. A Obra Total nos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Vol I. 1999.
- Moreira, Rafael. “Arquitetura: Renascimento e classicismo”, in *História da Arte Portuguesa*, Paulo Pereira (Dir.). Rio de Mouro: Círculo de Leitores, vol.5, 2007.
- Murta, Elsa. “O uso da cera-resina em tratamentos de conservação de superfícies douradas”. In *A Prática da Teoria, tratamentos de conservação e restauro*. Actas das II Jornadas ARP, 2009. (Disponível em: <http://arp.org.pt/noticias-b/actas-2009.html>)
- Murta, Elsa. “A estética e a materialidade: A talha na Igreja de Santo Alberto, em Lisboa” Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, 2010.
- Oliveira, P.e Miguel de. *História Eclesiástica de Portugal*. Mem Martins: Publicações Europa-América, Edição Revista e atualizada, 1994.
- Pereira, José Fernandes. “O barroco do século XVII: transição e mudança”. In PEREIRA, Paulo (dir) - *História da Arte Portuguesa*. Rio de Mouro. Círculo de Leitores, 2007.

- Pinto, A. Cardoso. *Notas para a História da Ampliação do Museu das Janelas Verdes*. In Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga. (Fascículo 2, Vol. I, 1939).
- Porfírio, José Luís (coord) – *O Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa*. Lisboa: IPM, Electa, 1994
- Sandu, Irina. *Resultados das amostras 3, 4, 5 e 7 da talha da capela na Igreja das Albertas (MNAA)*. Relatório técnico do LRNDCR da FCT- UNL, 2010 (Texto policopiado).
- Smith, Robert Chester. *A Talha Em Portugal*. Livros Horizonte, 1962.
- Vassalo Silva, Nuno. “O Tesouro da Madre Deus”. In, Ana Isabel Seruya (coord.) *Igreja da Madre Deus – Campanha de Intervenção de Conservação e Restauro*. Lisboa: IPM, 2002.
- Vechina, José Carlos. “Carmelitas descalços”, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, (dir.) Carlos Moreira de Azevedo, Rio de Mouro: Círculo de Leitores, Vol. A-C, 2000.

Gilt-Teller: uma abordagem inovadora e ferramenta multimédia para o estudo interdisciplinar dos retábulos em talha dourada em Portugal

I.C.A. Sandu¹



Introdução

Gilt-Teller (www.gilt-teller.pt) é o acrónimo de um projecto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT-MCTES) em Portugal, sendo focado no estudo histórico, técnico e analítico dos materiais e técnicas de douramento [1] em obras de talha dourada pertencentes a igrejas e capelas Portuguesas criadas no período 1500-1800.

A Talha dourada é uma tipologia de decoração escultórica com camadas de douramento/policromia singular na Península Ibérica, que desenvolveu em Portugal a sua forma de expressão mais opulenta durante a época Barroca. Este fenómeno artístico foi adoptado e desenvolvido em conjunto com outras técnicas artísticas, como os azulejos, na forma de obras de arte completas e como marca nacional de Portugal, parte da expressão figurativa da fé religiosa e de uma mensagem catequética [2-5]. Embora sujeita a investigação histórica intensiva, a decoração em talha dourada no território Português não foi sistematicamente estudada do ponto de vista material e técnico. Nesse sentido, o estudo desenvolvido durante o projecto Gilt-Teller foi destinado a colmatar esta lacuna. Em 2012 começou o projecto-piloto no território Português [6] e, embora o financiamento tenha acabado em Agosto de 2015, a investigação e os resultados obtidos até agora podem constituir uma valiosa fonte de inspiração para futuros projetos e pesquisas sobre esse património. Devido ao tempo limitado e considerando o grande número de retábulos e esculturas com decoração em talha dourada presentes nas igrejas e capelas de Portugal, decidiu-se centrar a investigação em certas áreas geográficas (Algarve, Aveiro, Coimbra, Évora, Guarda, Lisboa e arredores, Miranda do Douro, Portalegre, Santarém, Viseu e Funchal) e para 3 tipologias principais de objectos: retábulos-mor e colaterais, cadeirais eclesiásticos e esculturas policromas. Os principais critérios considerados na seleção das obras para estudar foram: o valor histórico-artístico, com uma especial atenção para a relevância estética e cultural dos

¹ Investigadora, Cientista da Conservação, Laboratório Hércules, Universidade de Évora, Palácio do Vimioso, Largo Marques de Marialva 8, 700-809, Évora, Portugal.

casos de estudo em relação com a presença de documentação histórica (contractos de obras ou outros documentos da época de construção), presença ou não (melhor se não) de intervenções posteriores à criação, o estado de conservação das obras e a necessidade de tratamentos futuros (as campanhas de amostragem foram organizadas antes do começo do restauro ou durante a intervenção, em alguns casos).

Entre as 6 tarefas do projeto, a quinta focou-se na criação e implementação de uma ferramenta inovadora bilingue (Português/Inglês) em forma de base de dados de livre acesso. Esta tarefa envolveu diferentes membros do grupo de trabalho (a Investigadora Principal sendo responsável e coordenadora da criação e pelo preenchimento dos componentes da base de dados) e consultores estrangeiros (http://www.gilt-teller.pt/static/pdf/2_instituicoes.pdf), com a contribuição da companhia Take the Wind Lda (Coimbra). O trabalho que foi desenvolvido através dessa colaboração foi também um modelo de interdisciplinaridade e multidisciplinariedade no campo da conservação e das ciências do património cultural.

O website foi realizado como uma viagem virtual dentro dos materiais e técnicas de douramento, ilustrando os fundamentos históricos, artísticos e científicos dos estudos implementados no âmbito das 5 tarefas de investigação (a sexta sendo de divulgação e Outreach). A ferramenta online representa assim o mapa interactivo de Portugal (**Fig. 1**) no qual vários pontos indicam a localização de importantes objectivos em talha dourada estudados dentro do projeto.

A complexidade da talha dourada é abordada a partir de 3 perspectivas: *histórica e estilística* (a classificação dos objectos sendo feita com base na atribuição histórico-estilística), da *conservação* (a documentação elaborada para cada objecto estudado contém uma ficha técnica de avaliação do estado de conservação), e *científica*, em várias escalas de caracterização (da escala Macro para Nano) [7-9]. Assim, pela primeira vez na história do património religioso Português, essa ferramenta reúne o conhecimento de três áreas científicas diferentes: História da Arte (com uma componente de História da Arte Técnica), Conservação e Restauro de Talha Dourada e Ciências da Conservação e do Património Cultural.

Funções & objectivos da ferramenta online

A ferramenta Gilt-Teller tem múltiplas funções: estrutura de base de dados, incluindo diferentes tipologias de documentos (textos, imagens, gráficos, filmes etc.); facilmente acessível, disponível online e também em outros suportes (DVD ou discos de memórias externas) em formato vídeo (explicando como aceder ao sítio web e navegar nas várias componentes); instrumento virtual e experimental, que permite a interacção em vários níveis com o público; a capacidade de ser transferida e integrada em sistemas de formação alternativos, não-convencionais (e-learning); a capacidade de ser actualizada com dados sobre outros casos de estudo, facilitando assim estudos comparativos; a aplicabilidade na monitorização do estado de conservação dos objectos estudados e na avaliação dos efeitos dos tratamentos de restauro; a capacidade de oferecer uma base para a criação de uma rede internacional para investigação e transferência de conhecimento e tecnologia.

As aplicações da ferramenta GILT-Teller são variadas e incluem uma componente de Outreach que pode ser adoptada pelas áreas de História da arte, Conservação e Ciências do património com vista à divulgação das suas actividades, cobrindo um grande leque de end-users, do público alargado aos alunos do ensino superior.

A ferramenta online, construída como uma base de dados focada em casos de estudos do território Português, representa também um meio para sensibilizar o público sobre as diferentes tipologias da talha dourada (incluindo os materiais e as técnicas de douramento) e as problemáticas delas: da falta de documentos sobre a atribuição/autores e das intervenções posteriores até um estado de conservação precário e à falta de uma estratégia de monitorização e preservação desse património. Até ao momento a base de dados apenas contém 42 casos de estudos, dos quais 2 são cadeirais, 2 esculturas polícromas e 38 retábulos pertencentes a vários estilos/épocas e regiões de Portugal. A informação existente pode servir como base para futuros estudos comparativos sobre materiais e técnicas de douramento da Europa e de outros continentes, uma vez que a arte retabular da época Barroca em particular conheceu uma grande expansão em territórios do Além-mar (Brasil, Índia, África etc.). A base de dados pode ser actualizada com novos casos de estudo em qualquer momento e nesse sentido pode servir como um instrumento de pesquisa e divulgação do património retabular ao nível nacional e internacional. As informações sobre o estado de conservação das obras estudadas podem também servir para futuras campanhas de monitorização dos retábulos e esculturas documentadas.

Estrutura & principais componentes

Com base no modelo de estrutura proposto pela coordenadora do projecto, a empresa Take the Wind Lda de Coimbra, criou a ferramenta e a base de dados online em versão bilingue, Portuguesa e Inglesa [9]. Da colaboração entre os investigadores do projeto (incluindo as 4 bolseiras) e consultores portugueses e estrangeiros, resultaram textos, imagens e vídeos que serviram para descrever o projecto, os objectivos, os participantes, as obras estudadas classificadas com base nos estilos/épocas histórico-artísticas.

A estrutura da ferramenta online inclui um Menu inferior (**Fig. 2**), constituído por documentos em formato pdf e vídeo, e um Menu superior (**Fig. 1**), apresentado como um mapa de Portugal (página principal) com a função de identificação por cada região/distrito dos casos de estudo de talha dourada, clicando em cada tipologia/estilo (da talha Renascentista a Neoclássica e até à Escultura Polícroma).

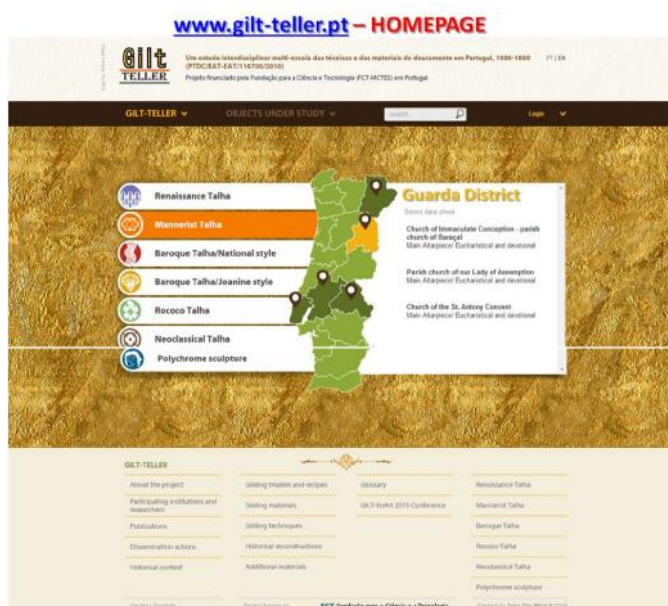


Fig. 1 - Versão Inglesa da Página principal de entrada no website do projeto, que também funciona como interface da base de dados online (a cor laranja aponta para 3 casos de estudo do estilo maneirista, no distrito da Guarda).
(Fonte: Irina Sandu).

A primeira coluna do Menu inferior contem as seguintes secções: *Informações gerais* sobre o projecto, os membros e as *Instituições participantes*, as *Publicações* e *Acções de divulgação* (participação em conferencias, organização de workshops etc.) e a *Contextualização Histórica* do projecto.

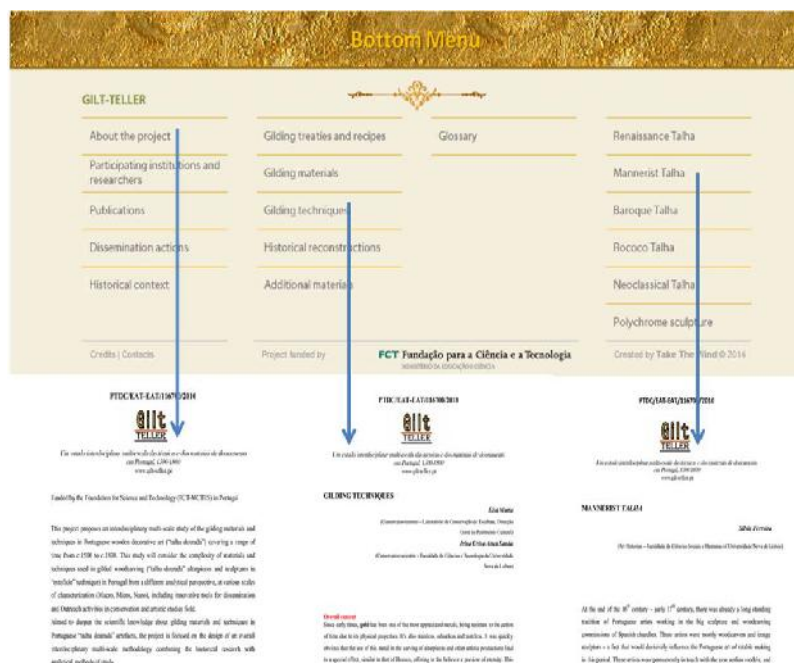


Fig. 2 - Menu inferior do website do projecto com exemplos de documentos em pdf para 3 secções da ferramenta online. (Fonte: Irina Sandu)

A segunda coluna aponta para dados técnicos e históricos e resultados obtidos no projecto em relação a: *Receitas e tratados sobre douramento*, *Reconstruções históricas*, *Materiais de douramento*, *Técnicas de douramento* e *Materiais Adicionais*. As *Reconstruções Históricas* foram realizadas no âmbito da tarefa 4 do projeto e documentam, através de fotografias e vídeos, a realização em laboratório de 4 receitas de douramento (2 para a técnica a água e 2 de douramento a mordente) de 2 tratados Portugueses: um escrito por Filipe Nunes (século XVII) e outro por José Lopes Baptista de Almada (século XVIII) [10-11]. O filme documentário sobre as reconstruções contém 10 capítulos, o último incluindo a reprodução de técnicas de decoração em cera com douramento, encontradas numa escultura (S. José, Museu de Aveiro) estudada durante o projecto (Figura 3a). A secção *Materiais Adicionais* contém 11 documentos formato pdf com resultados obtidos da colaboração com especialistas da Republica Checa, Itália, Alemanha, Roménia e Portugal (**Fig. 3**). Estes documentos representam fichas técnicas com resultados analíticos sobre materiais e técnicas de douramento encontrados em objectos provenientes destes países (ícones, molduras, grupos escultóricos).

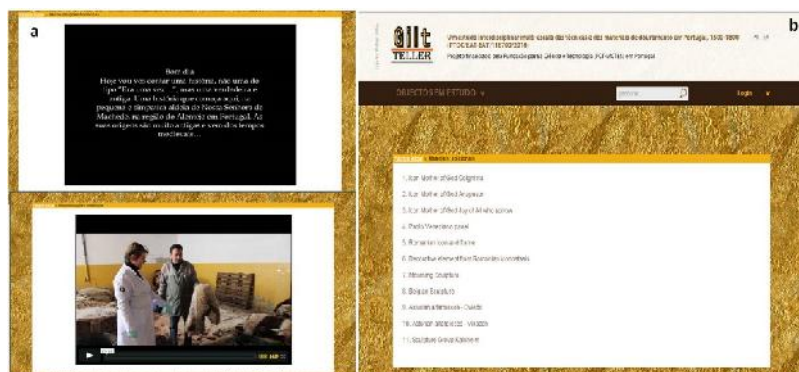


Fig. 3. - a) A introdução ao filme sobre as Reconstruções históricas; b) a página com os 11 documentos em pdf da secção Materiais Adicionais
(Fonte: Irina Sandu).

A terceira coluna introduz o *Glossário* e o link para a *conferência* final do projecto, *GILT-EnArt2015*, organizada no período 25-27 de Maio de 2015 em Évora.

O *Glossário* foi concebido como um conjunto de 7 capítulos divididos pelas 3 áreas do projeto: História e Técnicas da Arte (capítulos I-III), Conservação e Restauro (capítulos IV-V) e Ciências (capítulos VI-VII). Os conteúdos são inovadores, ilustrando através de componentes multimédia (textos, imagens) a terminologia relacionada com a arte retabular e as suas técnicas de decoração (douramento e policromia) (**Fig. 4**), usando exemplos dos casos de estudo do projecto.

A quarta coluna contém documentos pdf de descrição dos principais estilos de talha dourada: *Renascentista*, *Maneirista*, *Barroca* (Nacional e Joanina), *Rococó* e *Neoclássica* e um texto geral sobre a *Escultura Policroma*.

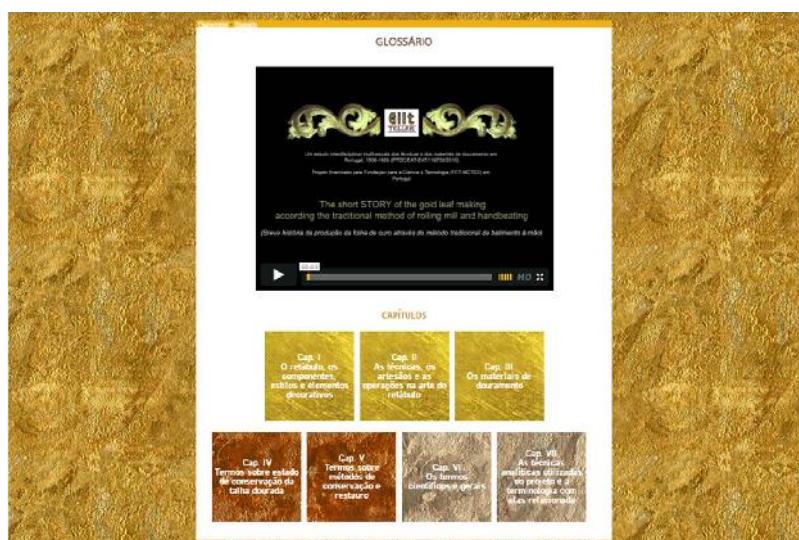


Fig. 4 - O vídeo de introdução ao Glossário e os títulos dos 7 capítulos.
(Fonte: Irina Sandu).

A *base de dados* foi concebida como um conjunto de fichas técnicas que estruturam, para cada estudo de caso inserido, as informações principais obtidas das várias actividades do projeto no âmbito das primeiras 3 tarefas. A descrição de cada caso de estudo inclui uma Ficha geral com dados sobre o retábulo e uma imagem de conjunto e eventualmente do local onde se encontra (igreja, capela etc.) e algumas fichas que organizam de forma sintética os dados analíticos obtidos para as amostras recolhidas para cada caso (**Fig. 5**).

Assim, podemos identificar as seguintes secções: *Amostras*, *Camadas* das estruturas douradas ou policromadas de cada amostra, *Materiais* de douramento e *Técnicas*. Esta parte da base de dados representa um primeiro nível de acesso para o público e contém textos e imagens que praticamente cada pessoa pode ler e compreender. O segundo nível é recomendado para especialistas e alunos da área de conservação e das ciências do património, sendo representado pelas seguintes secções: *Estado de conservação* dos objectos (em formato de ficha técnica com imagens e vídeos com exemplos ilustrativos), *Objectos e Técnicas analíticas* (uma tabela que resume para cada retábulo as técnicas analíticas aplicadas para cada amostra) e *Técnicas Analíticas* utilizadas na caracterização das amostras (esta secção descreve os parâmetros instrumentais de cada técnica analítica por cada amostra e os resultados obtidos, em formato de texto, imagens ou vídeos). Cada amostra foi identificada com um acrónimo derivado do acrónimo do objecto analisado (por exemplo, para o Retábulo-Mor da igreja de Nossa senhora da Pena em Lisboa - Portugal, o acrónimo seria: PT-AM-NSPLx e para as amostras, PT-AM-NSPLx_1 etc.).

Ate ao momento presente, a base de dados inclui: 1 caso de estudo da época Renascentista (cadeiral), 8 retábulos maneiristas, 18 do Barroco Nacional (1 retábulo do Proto-Barroco), 9 (1 cadeiral) do Barroco Joanino, 3 do Rococó e 1 da época Neoclássica, 2 Esculturas Policromas [8, 12-21]. Do total de 42 casos de estudo, apenas 25 apresentam uma descrição completa nas várias fichas, a partir da ficha Geral até à tabela das Técnicas analíticas por cada amostra. O preenchimento dos dados para os restantes casos está a ser efetuado.

As técnicas analíticas tradicionais e inovadoras usadas durante o projecto foram: microscopia óptica, espectroscopia, difractometria de raios X, espectrometria de massa de tempo de voo (MALDI-TOF-MS), cromatografia líquida, espectroscopias microFTIR imaging e microRaman, testes de coloração fluorescentes (Sypro Ruby), ensaios imuno-enzimáticos (ELISA), microscopia de força atómica (AFM) e tomografia micro-computadorizada (μ -CT). Essas técnicas analíticas foram uteis para a identificação dos materiais orgânicos e inorgânicos das várias camadas das amostras com douramento e policromia recolhidas durante varias campanhas de amostragem no território nacional. Alem disso, foi possível descrever as técnicas de douramento (douramento a agua vs. douramento a mordente e técnicas com folhas de imitação ou purpurinas) e de obtenção das camadas de preparação (gesso grosso vs. gesso fino) ou as técnicas de policromia (estofado, esgrafito etc.) através de resultados obtidos em forma de imagens e gráficos mas também usando as reproduções das receitas de douramento com base nos tratados de Nunes e Almada.



Fig. 5 - Aspecto geral de uma página de entrada a base de dados com as várias secções de descrição de uma obra (caso de estudo do Retábulo-mor da igreja matriz de Bucelas, Loures).
(Fonte: Irina Sandu)

Conclusões

A estrutura e o conteúdo bilingue da ferramenta Gilt-teller apresentada neste artigo mostra o potencial inovador e as funções de uma plataforma online e da base de dados ao qual ela dá acesso, com aplicações no âmbito da investigação, educação e divulgação do património retabular. Essa ferramenta multimédia facilita o acesso à informação obtida no âmbito do projecto Gilt-teller para um público vasto mas também especializado.

A inovação que essa ferramenta/base de dados traz no panorama da investigação sobre o Património Cultural consta do seu carácter interdisciplinar que cruza três áreas de pesquisa fundamentais: História da Arte, Conservação e Restauro e Ciências do Património. A inovação e a originalidade estão presentes não só ao nível da estrutura e apresentação visual da informação mas também na criação de componentes multimédia inovadores, como é o caso do Glossário bilingue e dos vídeos sobre as Reconstruções históricas.

Agradecimentos

O presente trabalho foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através do projeto PTDC/EAT-EAT/116700/2010. O apoio do projeto *IMAGOS – Innovative Methodologies in Archaeology, Archaeometry and Geophysics – Optimizing Strategies X APOLLO – Archaeological and Physical On-site Laboratory – Lifting Outputs*, ALENT-07-0224-FEDER-001760, financiado pelo programa INALENTEJO através de fundos FEDER é também mencionado.

Agradece-se o envolvimento das seguintes pessoas, membros, consultores ou colaboradores do projeto GILT-Teller: Elsa Murta, Sílvia Ferreira, Pedro Flor, Conceição Ribeiro, Agnes Le Gac, Lia Jorge, Rita Veiga, Francesca Paba, Vanda Amaral, Patrícia Monteiro, Manuel Costa Pereira, António João Cruz, Nuno Leal, Tito Busani, Mariella Lobefaro, Stepanka Hrdlickova Kuckova, Mark Richter, Carlos Nodal, Catarina Miguel, Ion Sandu, Viorica Vasilache, Andrei Victor Sandu, António Candeias, José Mirão, Luís Dias, Ana Margarida Cardoso, Ana Manhita, Celso Mangucci, Miguel Barros, Lidório Fernandes, empresa Take The Wind Lda. Um agradecimento especial é feito a Ana Pinheiro Torres pela ajuda com a revisão do Português.

Bibliografia

- [1] Irina Crina Anca SANDU, Luis URBANO AFONSO, Elsa MURTA, Maria Helena DE SA, Gilding Techniques in Religious Art Between East and West, 14th -18th Centuries, *International Journal of Conservation Science*, Volume 1, Issue 1, March 2010, 47-62.
- [2] Robert SMITH, A Talha em Portugal, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.
- [3] Francisco LAMEIRA, O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio, Promontoria Monográfica Historia da Arte 01, Revista do Departamento de Historia, Arqueologia e Património a Universidade de Algarve, Faro, 2005.
- [4] Sílvia FERREIRA, A Talha – Esplendores de um Passado ainda Presente. Lisboa: Nova Terra, Colecção Arte nas Igrejas de Lisboa, N.º 1, 2008.
- [5] A Escultura Policromada Religiosa dos Sec. XVII e XVIII – Estudo comparativo de técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica, *Actas do Congresso Internacional*, Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa, 2002.
- [6] Irina Crina Anca SANDU, GILT-Teller: An interdisciplinary multiscale study of gilding techniques and materials in Portugal, 1500-1800, VIII Jornadas de Arte e Ciência - Conservação e Restauro de Artes Decorativas de Aplicação Arquitectónica, 29 September 2012, *ECR - Estudos de conservação e restauro* (ISSN1647-2098), 127-142, 2013.
- [7] Irina Crina Anca SANDU, Maria Helena DE SA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Ancient “gilded” art-objects from European cultural heritage: a review on different scales of characterization, *Surface and Interface Analysis*, 43, no. 8, 1134-1151, 2011, DOI 10.1002/sia.3740.
- [8] Irina Crina Anca SANDU, Elsa MURTA, Eva Raquel NEVES, Manuel Costa PEREIRA, Andrei Victor SANDU, Stepanka KUCKOVA, António MAURICIO, A comparative, multi-scale and interdisciplinary study of gilding techniques and materials in two Portuguese Baroque “talha dourada” complexes, *ECR - Estudos de conservação e restauro* (ISSN1647-2098), no 4/2013, 47-71, DOI: 10.7559/ecr.4.3080.
- [9] Irina Crina Anca SANDU, Gilt-Teller- a multimedia tool for the study and monitoring of gilded wood carved decoration in Portuguese churches, *ESRARC 2014 - 6th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation. Proceeding Book* Edited by: Oana Adriana Cuzman, Rachele Manganelli Del Fà, Piero Tiano, 218 Pages, 2014, ISBN: 9788840443652.
- [10] Irina Crina Anca SANDU, Francesca PABA, Elsa MURTA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Conceição RIBEIRO, Travelling Beneath the Gold Surface – Part I: study and characterization of laboratory reconstructions of Portuguese seventeenth and eighteenth centuries ground and bole layers, *e-conservation journal*, issue 2, 2014, 43-63.
- [11] Irina Crina Anca SANDU, Francesca PABA, Elsa MURTA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Luis DIAS, José MIRÃO, António GRANDE CANDEIAS, Two recipes from Portuguese tradition of gilding on wooden support between laboratory reproduction and analytical investigation, *IJCS - Special Issue of GILT-EnArt international conference*, 25-27th of May 2015, no 6, 2015, pp.541-556.
- [12] Irina Crina Anca SANDU, Elsa MURTA, Sílvia FERREIRA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, António CANDEIAS, José MIRÃO, Catarina Pereira MIGUEL, Francesca PABA, More than gold – an interdisciplinary, complementary study of gilding materials and techniques in baroque altarpieces from Portugal, *ESRARC 2014 - 6th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation. Proceeding Book* Edited by: Oana Adriana Cuzman, Rachele Manganelli Del Fà, Piero Tiano, 218 Pages, 2014, ISBN: 9788840443652.
- [13] Sílvia FERREIRA, Elsa MURTA, Irina Crina Anca SANDU, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Os púlpitos barrocos da igreja de Nossa Senhora da Pena de Lisboa: um estudo histórico, estilístico, técnico e material, *Conservar Património*, ISSN 2182-9942, no 17, 1-16, 2014, DOI: 10.14568/cp2013009.

- [14] Irina Crina Anca SANDU, Elsa MURTA, Rita VEIGA, Vanha Solange MURALHA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Stepanka KUCKOVA, Tito BUSANI, An innovative, interdisciplinary, and multi-technique study of gilding and painting techniques in the decoration of the Main Altarpiece of Miranda do Douro Cathedral (XVII-XVIIIth centuries, Portugal), *Microscopy Research and Technique*, 76: 733-743, 2013, DOI: 10.1002/jemt.22224.
- [15] Stepanka KUCKOVA., Irina Crina Anca SANDU, Michela CRHOVA, Radovan HYNEK, Igor FOGAS, Vania Solange MURALHA, Andrei Victor SANDU, Complementary cross-section based protocol of investigation of polychrome samples of a 16th century Moravian Sculpture by optical, vibrational and mass spectrometric techniques, *Microchemical Journal*, 110, 538-544, 2013, DOI: 10.1016/j.microc.2013.07.002.
- [16] Irina Crina Anca SANDU., Elsa MURTA, Silvia FERREIRA, Rita VEIGA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Andrei Victor SANDU, Between History and Science: Interdisciplinary study of the gilded materials and techniques in the Baroque altarpieces of the Church of Sorrow in Lisbon, *InArt 2013 Conference – First International Conference on Innovation in Art Research and Technology*, 10-13th of July, Evora (31-32, Book of Abstracts, ISBN 978-606-624-441-1).
- [17] Irina Crina Anca SANDU, E. MURTA, S. FERREIRA, M.FC. PEREIRA, A. CANDEIAS, J. MIRÃO, C. P. MIGUEL, F. PABA, More than gold – an interdisciplinary, complementary study of gilding materials and techniques in Baroque altarpieces from Portugal, *ECR - Estudos de conservação e restauro* Special Issue of GILT-EnArt international conference 25-27th of May 2015, no 6, 2015, pp.13-3, DOI: 10.7559/ecr.6.7522.
- [18] Irina Crina Anca SANDU, Gilt-teller: a novel multimedia tool for outreach in conservation and heritage science, *ECR - Estudos de conservação e restauro*, Special Issue of GILT-EnArt international conference 25-27th of May 2015, 2015, in print.
- [19] Celso MANGUCCI, Irina Crina Anca SANDU, Ana MANHITA, Ana Margarida CARDOSO, Luis DIAS, A dispute between painters of Évora in 1729, *ECR - Estudos de conservação e restauro*, Special Issue of GILT-EnArt international conference 25-27th of May 2015, 2015, in print.
- [20] Irina Crina Anca SANDU, Elsa MURTA, Silvia FERREIRA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Stepanka HRDLICKOVA KUCKOVA, Valentina VALBI, Luis DIAS, Cátia PRAZERES, Ana Margarida CARDOSO, José MIRÃO, António GRANDE CANDEIAS, A comparative multi-technique investigation on material identification of gilding layers and the conservation state of 7 Portuguese mannerist altarpieces, *IJCS - Special Issue of GILT-EnArt international conference 25-27th of May 2015*, no 6, 2015, pp.439-454.
- [21] Irina Crina Anca SANDU, Elsa MURTA, Fátima EUSEBIO, Rita VEIGA, Lia JORGE, Vania Solange MURALHA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Tito BUSANI, Nuno LEAL, Silvia FERREIRA, Creating the illusion: the marble and stone-like decoration of the main altarpiece of St. Francis church, in Viseu, *IJCS - Special Issue of GILT-EnArt international conference 25-27th of May 2015*, no 6, 2015, pp.473-486.

Conhecimento do retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Pombeiro pelo estudo do seu reverso

José Vieira Gomes¹



Introdução

Pretende-se, neste trabalho, apresentar um estudo sobre os elementos constitutivos do retábulo da igreja de Santa Maria de Pombeiro, a partir do reverso, de modo a contribuir com aspetos que ainda não foram tratadas nesta área de estudos.

Para melhor entendimento desse propósito, intentaremos, prioritariamente, proceder ao seguinte: identificar a espécie arbórea do retábulo e identificar a sua autoria num contexto de renovação dos mosteiros beneditinos, de meados do século XVIII, a partir do mosteiro de Tibães; identificar os métodos de trabalho na construção; perceber a implantação do retábulo na capela-mor, pelo levantamento de plantas; identificar um sistema de grelhas constituídas por linhas verticais (pilares principais) e horizontais (traves mestras); identificar modos de apoio recíproco e de dispersão de forças, dos diversos elementos do reverso; reconhecer que o sistema de assemblagens é o legado de uma ciência da carpintaria, e do conhecimento dos ensambladores do barroco que também podiam exercer as profissões de marceneiro, torneiro e até a de entalhador; fazer a inventariação das técnicas de assemblagem por observação direta do reverso; perceber os modos de fixação do retábulo às paredes laterais, à parede do lado nascente, e ao teto da igreja; identificar e inventariar fissurações e patologias do retábulo para posterior estudo, restauro, defesa e sua valorização.

O presente estudo incide, portanto, sobre aspectos que ainda não foram tratados entre nós, e que, de certo modo, poderá trazer nova luz para a compreensão da feitura da maquinaria retabular.

O Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Pombeiro

A vontade de José Ferreira Vilaça de ingressar na Ordem de S. Bento cruzou-se com *A possibilidade de trabalhar em vários mosteiros beneditinos que estavam em profundas obras de remodelação [...]*². Torna-se irmão donato em 5 de Janeiro de 1758 com o nome de Frei José

¹ Doutorando em Arte, Património e Restauro, na Universidade de Lisboa.

² Oliveira, Paulo, “A Escola de Tibães – Mito ou Realidade?”, in *O Barroco em Portugal e no Brasil* (Braga: Edições ISMAI, sem data), 209 – 224.

de Santo António Ferreira Vilaça e, depois de ter trabalhado em Tibães e Refojos de Basto (incluindo aí o trabalho de execução de desenhos de retábulos para o santuário de N^a S^a dos Remédios, em Lamego, e para a de Sto. Tirso), é enviado em 1770 para o mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, onde tratará de conceber e executar a talha do coro, dos púlpitos, e a do retábulo-mor que o próprio Frei José Vilaça dizia ser o melhor de todos os que tinha feito, no seu *Livro de Rezam*.

Se percebemos uma nova forma de conceber e executar a talha, no abandono da predominância de concheados e da folha de acanto, que ainda era uma reminiscência de joanino, mas muito presente ainda no retábulo de Tibães, e na recriação de um novo formulário, devedor das gravuras de C. E. Briseux, mais nítido, mais volumoso, mais bem recortado em “ronde bosse”, com flores de girassol, rosas, e concheados prestes a metamorfosearem-se em folhagem; se percebemos a inserção de nichos no corpo das colunas laterais, como nunca se tinha visto; se percebemos ruturas nesse sentido, percebemos, simultaneamente, algum cumprimento no que respeita à estrutura tradicional do retábulo, e conforme as categorias de Francisco Lameira³: embasamento; um corpo; um tramo; ático.



Fig. 1 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Pombeiro, Felgueiras.
(Fotografia do autor)

³ Lameira, Francisco – *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, vol.1 (Évora: Promontória Monográfica História da Arte, 2005), 25.

De uma averiguação mais atenta, tendo em consideração o método estrutural (ou semiológico), depreende-se que a altura do retábulo, de 13,66m, dobra a cota da largura da planta que ronda os 6,80m (**Fig. 4**, lado esquerdo). O retábulo como uma gigantesca fachada que se impõe ao nosso olhar por meio de um sistema de verticais fortes, como as das três colunas (a contar com as laterais interrompidas pelos nichos com as imagens), e por um jogo de horizontais nas molduras que definem o embasamento interrompido pelo nicho da padroeira, primeiro, e pelas horizontais da zona do entablamento, e as dos degraus do trono, depois, eleva-se gradualmente até ao infinito, digo, até à zona do baldaquino com a peanha e o resplendor. Podemos perceber, com esta aproximação, uma espécie de *esqueleto implícito*⁴ que assegura a beleza e a estabilidade do retábulo.

A disposição estratégica, de alguns elementos, leva-nos a uma segunda leitura: o nicho da padroeira é a base de uma vertical que passa pelo centro e pela cabeça do anjo, no ático, elevando todo o poderoso sistema retabular com a ajuda dos anjos laterais, estes em atividade por cima de linhas dinâmicas que parecem constituir um triângulo a enlaçar toda a composição por cima da boca de cena da tribuna.

Começamos a perceber que a conceção do retábulo poderia ter sido precedida por um esquema geométrico que se nos começa a impor por uma dialética ditada pelo jogo das figuras na composição (**Fig. 2**): a cabeça do anjo, no ático; as duas imagens, nos nichos das colunas laterais; e a imagem da padroeira na parte inferior do retábulo.

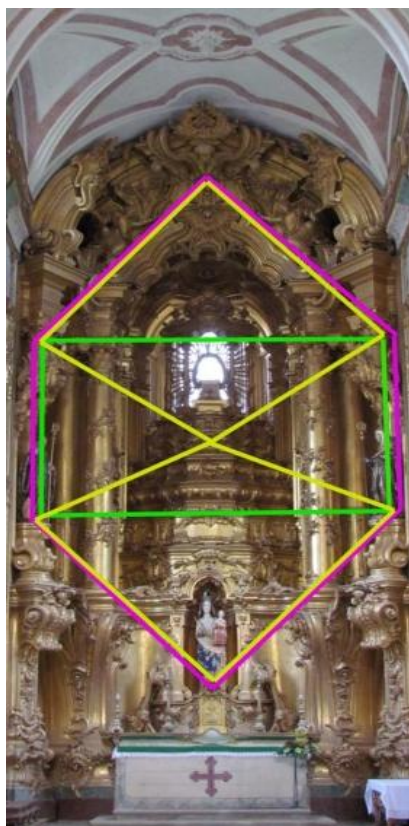


Fig. 2 - Retábulo-mor da igreja de Santa Mariade Pombeiro.
(Fotografia do autor; esquema geométrico de Paulo Silva)

⁴ Arnheim, Rudolf – *O Poder do Centro* (Vila Nova de Gaia: edições 70, 1990), 247.

A base do primeiro triângulo constitui-se com os capitéis das colunas interrompidas (repare-se que a disposição enviesada do pequeno dossel dos nichos das imagens laterais, é a continuação, à distância, do ímpeto de feixe de linhas por cima da boca de cena da tribuna). A base do segundo vai dos pés da imagem da esquerda, aos pés da imagem da direita. De um lado e de outro partem as linhas do segundo triângulo que convergem aos pés da imagem da padroeira.

O que liga tudo isto? Entre um triângulo e outro, percebe-se a constituição de um retângulo (**Fig. 2**, a verde) se ligarmos a base dos capitéis aludidos, aos pés das imagens. Contorne-se as linhas retas exteriores (**Fig. 2**, a vermelho) e percebe-se o mesmo desenho e contorno de uns ladrilhos hexagonais na secção sobre arquitectura de *L' Encyclopédie de Diderot et D' Alembert*; cruze-se as linhas que partem da base dos capitéis aos pés de cada uma das imagens opostas e descortinamos mais dois triângulos que formam figuras geométricas independentes (**Fig. 2**, a amarelo). O dinamismo do retábulo parece encadear-se num esquema geométrico triangular, desde a cruz desenhada no frontal do altar, até à zona do ático, num grande nó de molduras e *cartões*, em forma de “X”, por cima da boca de cena da tribuna, e tendo como ponto de intersecção a cabeça de um anjo (compare-se este elemento, muito presente na estética de Frei José, com um outro, existente na parte superior do alçado principal do púlpito da igreja de Real, perto de Braga, que também lhe tem sido atribuído). As duas hastes superiores do “X” ganham de salto, na forma dos dois *agraffes*, as molduras do remate, e invadem o teto, onde se reorganiza e regulariza a cadência de ângulos agudos, na forma pintada.

A madeira utilizada no retábulo

A madeira de castanho foi a madeira mais utilizada na construção dos retábulos: *Os entalhadores e imaginários portugueses desde sempre preferiram o carvalho e o castanho, para os seus trabalhos em talha*⁵.

A referência concreta a “vinte couseiras p.^o os caixilhos da sacristia”, feitas em madeira de castanho, e para os retábulos: “Trabalhase no Retabollo a jornaes p.^a o que se comprou a Madeira o que pareceo necessário”, conforme o “Estado” de 1770⁶.

O cerne da madeira de castanho vai da cor de palha, ou ocre, ao castanho; veio normalmente direito e de estrutura e textura grossa. A madeira de castanho é considerada uma madeira dura.

Dizer se a espécie arbórea é dura ou macia não depende da sua categorização botânica, mas do efeito que se produz em âmbito oficial: é a “mordedura” que indica se uma espécie é dura ou macia, entendendo “mordedura” o golpe rápido de uma goiva na superfície da madeira⁷. Tradicionalmente, consideram-se madeiras duras, as de árvores de folha larga ou de folha caduca. Consideram-se madeiras macias, as árvores de coníferas⁸.

O reverso do retábulo

A análise e a percepção dos elementos essenciais do retábulo, e a da sua beleza, suscitam-nos outro tipo de análise: a do reverso. Esse estudo, que entre nós está por fazer, pode constituir

⁵ Ferreira-Alves, Natália Marinho – *A Arte de talha no Porto na Época Barroca [...]* (Porto: Câmara Municipal, 1989), 178.

⁶ Smith, Robert – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2 vols., 1972), 64.

⁷ Gomes, José Vieira – *A Talha e a Arte de Entalhar* (Porto: ed. de autor, 2005), 32.

⁸ Ramuz, Mark – *Enciclopédia do Trabalho em Madeira* (Livros e Livros 2002), 10.

um importante suplemento e ensinamento com vista à compreensão, renovação da defesa e revalorização não só dos retábulos, mas também da talha complementar.

Se a construção de um retábulo é obra de entalhadores e douradores, ela é, em primeiro lugar, obra de carpintaria e marcenaria, e obra de ensambladores. Sabemos que da execução do trabalho desses oficiais, depende a estabilidade e perdurabilidade de todo o conjunto. Não havia, inicialmente, uma delimitação de competências muito clara entre marceneiro, carpinteiro e ensamblador, apesar dos regimentos:

Mas era justamente nesta sua qualidade de carpinteiro que o ensamblador, que literalmente «juntava os elementos», colaborava com o entalhador, fazendo a estrutura do retábulo [...]. O ensamblador, como o carpinteiro, fazia os nichos do retábulo, que o entalhador enfeitava [...]⁹.

Pelas palavras, percebemos que a atividade do ensamblador não se podia dissociar da do carpinteiro, nem a deste do outro: a conceção da armação ou das grelhas do retábulo, a das escadas de acesso a resplendor, a concertação e desbaste do tabuado do embasamento, e demais partes, para entregar à equipa de entalhadores, não se sabe se era mais do domínio de um carpinteiro ou de um ensamblador. Dá a ideia que o carpinteiro era mais um obreiro, um homem que fazia, que serrava, que aparelhava, que pregava os pregos agregando as *juntas secas*; o ensamblador podia ser o mesmo homem que pensava o jogo das partes entre si.

Após o derrube, a árvore é transportada em troncos que seguem para o estaleiro, ou serração. Esses troncos eram descascados e imediatamente transformados em vigas, pilares e em tábuas ou pranchas, para que se dê a secagem. A forma mais simples de converter os troncos consiste em serrá-los tangencialmente, ou de *fora a fora*¹⁰.

Estrutura

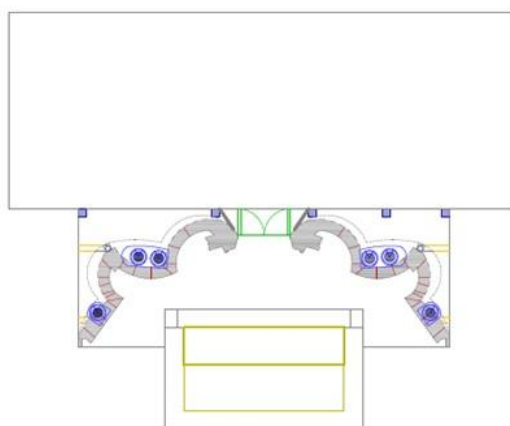


Fig. 3 - Caixa de implantação do tardoz (parte superior da imagem); planta do retábulo (parte intermédia da imagem); planta do altar (parte inferior da imagem).

(Fonte: Rafael José Gomes Serra)

⁹ Smith, R. – *Agostinho Marques, “enxambrador da cónega”* (Barcelos: livraria civilização, 1974), 37.

¹⁰ Gomes, José Vieira – *Ibidem*, 46.

A planta da igreja apresenta uma orientação Este / Oeste, e toda a estrutura retabular assenta em duas plantas (três, contando com a do altar) assim concertadas (**Figs. 3 e 4**): a do tardo; a do retábulo e seu reverso, e a do altar. A largura da planta do embasamento tem 6,80, e uma profundidade de 2,50 (**Fig. 4**, lado esquerdo); a do tardo, 9,25m, de largura, com as escadas de acesso junto às paredes laterais, e uma profundidade de 3,50m (**Fig. 4**, lado esquerdo).

Esta estrutura interior económica, mas bastante complexa, é concertada pelo jogo das grelhas de linhas verticais, os pilares principais (quatro), mais os pilares de esquina encostados às paredes laterais, e por pequenos pilares, ditos pilaretes que suportam secções intermédias, como a segunda fiada de tabuado do embasamento, ao rés-do-chão, e os que suportam os degraus 3 a 6 do trono, no segundo patamar (**Fig. 4**, lado direito); e pelo jogo das horizontais, as traves mestras. Para além dos pilares principais e de esquina, e traves mestras, contabilizamos outro tipo de suportes secundários: a mão de amigo e o pé de amigo. São designações de origem popular e correspondem a improvisações que o carpinteiro ou o ensamblador encontrou para reforçar pormenores, como a junção de um pilar e de uma trave mestra.

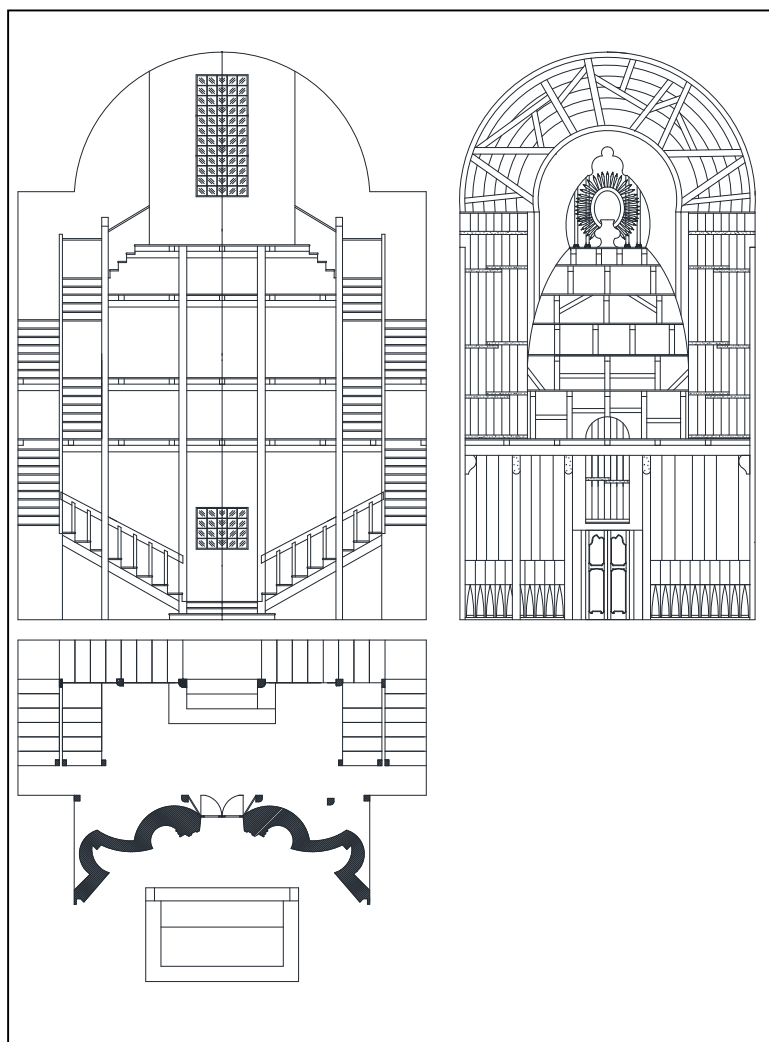


Fig. 4 - Projeção vertical do madeirame de acesso ao baldaquino (lado esquerdo), e projeção do reverso do retábulo-mor (lado direito).

(Fonte: marceneiro Manuel Pinheiro Gonçalves)

O peso de todo o emadeiramento é julgado nas forças de concentração e dispersão das duas grelhas (e estas pelos três patamares): a do tardo com as escadas de acesso; a do reverso cujo madeirame é consubstancial ao retábulo. É preciso dizer que o emadeiramento com as escadas de acesso e respetivos pilares, e parede de apoio do trono (**Fig. 4**, do lado esquerdo) é projetado segundo um ponto de vista do observador imobilizado no limiar das portas do embasamento e, por isso, voltado para nascente. A projeção vertical do reverso é obtida pelo observador de costas para a janela nascente, ou seja, voltado para a nave (**Fig. 4**, lado direito).

Assemblagens do reverso

As tábuas do embasamento são as mais grossas e são serradas manualmente, segundo a técnica tangencial. A grossura do tabuado inferior do embasamento pode ir até 25 cm; a do superior até 60 cm, com apoios em pilaretes. A junção mais comum no reverso é a que une estas tábuas depois de devidamente aparelhadas nos topos longitudinais com uma garlopa. A junta seca (v. glossário) é aquela que é ligada sem a recorrência a qualquer tipo de cola. A fixação, nestes casos, é feita com pregos ou cavilhas de madeira. A junta seca é utilizada na zona do tabuado do embasamento, nos painéis da tribuna, no tabuado do trono, nos painéis de envolvimento das colunas, e no madeirame que constitui o nicho da padroeira (**Fig. 4**, lado direito).

Há dois tipos de ligações ditos em meia madeira: “ao baixo”, se for em tabuado longitudinal; “ao alto”, se fizer a ligação, ou “empalme”, de dois pilares.

A junção em meia esquadria agrega duas travessas, formando um ângulo de 90°, e é muito visível nas ligações das molduras das portas, onde se adaptarão as almofadas.

Consideramos outro tipo de ligações de topo, ditos de escarva, resolvidas em ângulos inclinados e que adaptam as traves de suporte das escadas.

O furo e respiga, vazada ou não, é uma técnica muito presente e adapta a respiga de uma travessa ao furo da couceira das portas. A técnica da envazia adapta a almofada simples de uma porta a um alongamento da travessa. A junção em rebaixo aproveita a técnica em meia madeira de primeiro tipo (ao baixo), onde uma almofada simples assentará. Os dois últimos exemplos referidos são verificáveis nas almofadas das portas intermédias de acesso ao trono do retábulo.

Sistemas de apoio, pontos de fixação e pontos de dispersão de forças.

Trata-se de referir as zonas de estabilidade das diferentes partes do retábulo: nas paredes laterais, na zona do embasamento; no corpo; na zona do ático; e no remate, rente ao teto.

A conjunção dos três patamares, como se fossem andares, mais o corredor de manutenção, com as grelhas formadas pelos pilares principais e de esquina (linhas verticais das grelhas) e as traves mestras (linhas horizontais), constitui todo o sistema de equilíbrio de forças do tardo. As paredes nascentes são zonas de apoio dos mesmos patamares. É preciso dizer, também que os pilaretes suportam cargas intermédias na zona do trono e do embasamento.

Se percebemos os pontos de apoio do retábulo, identificamos, também os pontos de fixação das diversas partes às paredes laterais e ao teto: as junções das juntas secas são resolvidas, não só pela técnica de pregos e cavilhas de madeira, mas também por aduelas que envolvem a tabuado do nicho da padroeira e das colunas (**Fig. 4**, lado direito). A fixação do emadeiramento às paredes laterais, é feita por pilares de esquina, desde a base até ao nível dos capitéis (**Fig. 4**, lado direito), e por cunhais de madeira que se fixam na alvenaria, na zona do

embasamento, e ao nível do tabuado da cúpula da tribuna; escoras na zona de envolvimento do trono; cunhal de ferro a fixar a zona superior do ático ao teto.

Na parte superior, em cima do tabuado longitudinal do rodapé, percebe-se que a madeira foi escavada com uma enxó, formando pequenos nichos, para evitar, assim, que a madeira rache. Encaixaram-se tábuas, travaduras, encalacradas nos intervalos escavados, e sobre um rodapé de 9 cm de altura, para contrariar pressões adicionais que convergem de todos os lados.

Fissurações e patologias do retábulo

Pela verificação e análise do tabuado dos dois primeiros degraus do trono e sua correspondência na parte dourada, identificam-se fissurações em zonas de juntas secas que começam, visivelmente, a ceder. Isto é similar em muitas zonas do retábulo, sobretudo na parte inferior do mesmo. Percebe-se a necessidade de uma intervenção urgente porque as junções cedem não só por causa de humidades, ou por causa de imprevistas deficiências de construção, mas também por incómoda presença de xilófagos na zona da cúpula do nicho, e nas colunas (**Fig. 5**). Na parte dourada também já se notam os efeitos: nas molduras com pregos a aflorar, e na talha das colunas.

Foi com dificuldade que conseguimos as fotografias do reverso das colunas, introduzindo por espaços tão exíguos o braço com a máquina fotográfica. O resultado foi a descoberta de um processo de construção que desconhecíamos: uma trave irregular expurgada de cerne, com nivelamento de chaços de madeira, para assentamento de tabuado fino para a parte dourada, constituía a coluna. A descoberta da presença de xilófagos começava a ser tão evidente e ameaçadora, que começamos a converter a nossa benfeitoria surpresa inicial, numa crescente e visível apreensão.



Fig. 5 - Reverso de coluna (verificação de duplo tabuado) com vestígios bem visíveis da acção de xilófagos (lado da Epístola).

(Fotografia do autor)

Conclusão provisória

Se a construção de um retábulo é obra de entalhadores e escultores, ela é antes o resultado da ação e do génio de carpinteiros, marceneiros e ensambladores.

A madeira estava sujeita a alterações ao longo dos tempos. Percebemos que foram afixados antigos mecanismos de conexão de modo a evitar qualquer tipo de fissurações na parte dourada do retábulo. O presente estudo incidiu sobre aspetos que ainda não foram tratados entre nós, e que, de certo modo, poderão trazer nova luz para a compreensão da maquinaria retabular.

Glossário

ADUELA: reforço de madeira que “ata” o madeirame do nicho; o tabuado que constitui os painéis que envolvem as colunas (v. **Fig. 4**).

AGRAFFES: motivos de talha que estabelecem ligações nos segmentos retabulares, de baixo para cima. Têm a forma de “Ss” gordos caprichosos: daí as hastes superiores, “V”, do “X” que agarram e saltam as molduras do remate para o teto. A ligação corpo do retábulo/ático também é feita por *agraffes* na cornija do entablamento. Os *agraffes* funcionam como conjunções entre os elementos.

BADAME ou **BEDAME:** espécie de escopro ou formão de carpinteiro mas de corte mais estreito, e chanfre mais alto e acentuado. Serve para abrir furos nas couceiras e nos pilares.

CARTÃO: filete encurvado, terminando muitas vezes em voluta, servindo de encosto e fundamento ao desenrolar dos concheados e diversa folhagem.

COUSSUEIRA: resultado do processo de serrar um tronco, longitudinalmente, dito “de fora a fora”. É uma tábua grossa. O “Estado” de Tibães refere “vinte «couseiras» p.^a os caixilhos da sacristia”, compradas para Frei José trabalhar.

ENVAZIA: componente constituída por moldura com alongamento, em forma de tábua que parece uma almofada, mais uma travessa com rasgo onde a primeira será agregada.

ENXÓ: grossa e larga lâmina de ferro, adaptada a um cabo de madeira com o objectivo de desengrossar tábuas.

EMPALME: tipo de junção feita de topo, em *meia madeira ao alto*, como a dos *pilares principais* que constituem a grelha do retábulo, no reverso.

FURO E RESPIGA (com ou sem cavilhas): junção de duas travessas (portas de acesso): a primeira com um furo rasgado a *bedame*; a outra, uma espiga que se lhe adaptará. Se a primeira é furada de “fora a fora”, diz-se que é “vazada”.

MÃO DE AMIGO (ao baixo): suporte improvisado, na horizontal, no nó de intersecção das escadas do trono no reverso (v. também *pé de amigo*).

MEIA MADEIRA (ao baixo): consiste em talhar a *meia madeira* de uma tábua que se acoplará a outra meia, apresentando uma configuração em “T”.

MORTAGEM: A “mortagem” é o corte em meia-esquadria na moldura que acompanha a travessa da respiga (porta de entrada do tardo).

JUNTA-SECA: o tipo de assemblagem mais frequente no reverso do retábulo, na junção das coussueiras (embasamento, trono, painéis laterais, etc.). Diz-se *junta seca* por ausência de colas. As juntas são lisas e são fixadas por pregos ou cavilhas: as partes do retábulo não são estáticas e vão cedendo, ou “trabalhando” aqui e ali, conforme a época do ano. Dessa forma fica assegurada a estabilidade do retábulo.

PÉ DE AMIGO: suporte improvisado, na vertical, no nó de intersecção dos *pilares principais* e da *trave mestra*.

PILAR DE ESQUINA: os pilares encostados às paredes laterais.

PILAR PRINCIPAL: a grelha do reverso comporta quatro pilares na parte intermédia; e dois de esquina, os encostados às paredes laterais. Eles constituem as linhas verticais da grelha do *reverso* e as da grelha do *tardo*.

PILARETE: pequeno pilar a suportar secções intermédias, como os que suportam a 2^a fiada de tabuado, no embasamento.

REVERSO: parte anterior do retábulo e cujo tabuado é consubstancial à parte visível ou dourada. A estrutura do retábulo passa, aí, a ser mais explícita.

TARDOZ: integra o emadeiramento com a grelha das escadas de acesso ao resplendor, os degraus do trono, e a grelha com o tabuado do reverso (**Fig. 4**).

TRAVADOURA: espécie de *mão de amigo* ao contrário, a conter e a dispersar a força de gravidade no tabuado inferior do embasamento e no trono.

TRAVE MESTRA: constitui a linha horizontal de uma grelha.

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, a prestação de Rafael José Gomes Serra, estudante de Engenharia Civil na Universidade Nova de Lisboa, meu sobrinho e afilhado. Ele fez a projeção das plantas do retábulo-mor, do *tardo*, e do altar da igreja de Sta. Maria de Pombeiro (**Fig. 3**). Ficam aqui registados os meus agradecimentos, os parabéns pelo trabalho e, já agora, os parabéns pelo aniversário dele, recentemente.

Agradecemos, igualmente, ao professor Paulo Silva, da Escola Básica e Secundária de Airões, Felgueiras, o expediente dele que permitiu riscar, ou inserir, o esquema geométrico colorido, na fotografia do retábulo.

Uma palavra de agradecimento para o senhor Cristiano Filipe Monteiro de Sousa, vigilante e cicerone, com conhecimentos, da igreja de Sta. Maria de Pombeiro e defensor do património artístico. Ele abriu-nos as portas da igreja, sempre com muito boa vontade e simpatia.

Agradeço especialmente ao Manuel Pinheiro Gonçalves, mestre marceneiro que trabalhou em muitas das oficinas de marcenaria de Sequeira (na oficina de meu estimado pai, Manuel Ferreira Gomes, e na do senhor Sebastião David) e Braga, trabalhou nos últimos anos na Escola de Formação de Braga (Mazagão), agradeço, dizia, a disposição que mobilizou desde a primeira hora para me acompanhar nesta empreitada. Partilhamos muita conversa, e cá ficam registadas, como documentos, as informações e diversificadas indicações sobre os tipos de junções no retábulo. Dele são, também, as projeções preciosíssimas do corte vertical do *tardo* com as escadas de acesso, e do corte vertical do reverso do retábulo, e a respetiva planta (**Fig. 4**).

Bibliografia

- Arnheim, Rudolf – *O Poder do Centro*, Vila Nova de Gaia: edições 70 (1990).
Ferreira-Alves, Natália Marinho – *A Arte de talha no Porto na Época Barroca, Artista e clientela, Materiais e técnica*, Porto: Câmara Municipal (1989).
Gomes, José Vieira, *A Talha e a Arte de Entalhar*, Porto: ed. do autor (2005).
Lameira, Francisco – *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, vol.1, Évora: Promontória Monográfica História da Arte (2005).
Oliveira, Paulo, “A Escola de Tibães – Mito ou Realidade?”, in *O Barroco em Portugal e no Brasil*, Braga: Edições ISMAI, (sem data).
Ramuz, Mark – *Enciclopédia do Trabalho em Madeira (...)*: Livros e Livros (2002).
Smith, Robert – *Agostinho Marques, “enxambrador da cônega”*, Barcelos: livraria civilização (1974).
Smith, Robert – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2 vols. (1972).

Retablo ilusionista de la Capilla de San Bernardino en Izúcar de Matamoros, Puebla: México

Sarahy Fernández García, Perla Téllez Cruz¹



Introducción

En el 2013 el Instituto Nacional de Antropología e Historia a través de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural comienza con el Proyecto de conservación y restauración del retablo de la capilla de san Bernardino en el municipio de Izúcar de Matamoros y es durante el desmontaje del retablo de madera que se logra apreciar el retablo ilusionista.

Es a partir del hallazgo del retablo ilusionista que se comenzó con los procesos de conservación que consistieron en el registro fotográfico y levantamiento gráfico (arquitectónico y de deterioros), se complementó con la investigación histórica del contexto y la identificación de materiales y técnica constructiva, una vez desarrolladas estas acciones continuamos con la difusión de los resultados obtenidos para el aporte de información valiosa para nuestra disciplina y con esta plantear una estrategia de conservación idónea para este bien cultural.

El texto comienza con los antecedentes del tema, donde se trata que son los retablos ilusionistas, su función y evolución, los motivos por los que se realizaron, así como ejemplos documentados por especialistas mexicanos. A continuación se presentan los datos históricos del municipio de Izúcar de Matamoros y de sus barrios, para así proseguir con la información de la capilla y del bien inmueble por destino en cuestión².

Posteriormente se desarrolla el estudio referente a la identificación de materiales y técnica de manufactura por medio de registros fotográficos con luz visible y UV, toma de muestras y técnicas microscópicas: microscopia estereoscópica (ME), microscopia óptica (MO), microscopia electrónica de barrido (MEB-EDX-) y espectroscopia de absorción infrarroja por transformada de Fourier (FTIR).

¹ Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

² En México el Instituto Nacional de Antropología e Historia considera al retablo como un bien inmueble por destino, debido a que es un elemento adherido y soportado por el edificio que los alberga, este es el mismo caso que los portones, pulpitos, artesonados, entre otros. Formato INAH 000-019 Archivo PDF, para la elaboración de proyectos de restauración en bienes muebles. Obtenido el 18 de junio del 2013: www.inah.gob.mx.

Antecedentes

La palabra retablo proviene del latín *retro* “detrás de” y *tabula*, -ae “tabla”, su significado remite a una estructura ubicada detrás del altar, sin embargo, en los siglos que abarcan del XVI al XIX, estos pueden encontrarse distribuidos a lo largo del inmueble que los contiene y no solo atrás de la mesa o altar (Artigas, 2012:9). Un retablo no es solo una estructura autoportante ricamente decorada o elegantemente sobria, posee además funciones devocionales, litúrgicas, pedagógicas, entre otras; cuyo objetivo es narrar los misterios y episodios del antiguo y nuevo Testamento de la Biblia a través de imágenes (Sciorra, s/a: 2).

Ahora bien los retablos ilusionistas³ son imágenes representadas en dos dimensiones, las cuales son plasmadas en diferentes soportes⁴ – lienzos y sargas- cuyo objetivo es simular un retablo tridimensional – madera, piedra, mármol, alabastro, entre otros- con todos sus elementos arquitectónicos y decorativos.

La manufactura de retablos ilusionistas comienza en el siglo XVI, contemplando que durante este siglo en México la cantidad de artistas europeos eran limitados, lo que dificultaba la producción de retablos de madera (Jiménez, 2014:31), debido a lo anterior fue que los evangelizadores adoptaron como instrumento pedagógico, el uso de la pintura mural -técnica que se venía desarrollando desde la época prehispánica-, acción que facilitó el proceso de evangelización y que poco a poco se fue perfeccionando.

Como menciona Leticia Jiménez, mientras se establecieron los talleres de maestros para producir los retablos de madera dorada y policromada, se pintaron algunos retablos sobre los muros, dicha actividad se hacía cuando no se contaba con recursos suficientes para la elaboración del retablo de madera.

Con este último punto Jesús Palomero⁵ y J.J. Martín⁶, concuerdan con que los retablos ilusionistas eran mucho más económicos para el cliente en comparación con el trabajo y los gastos que conllevan el ensamblaje, talla, dorado y policromado de un retablo de madera.

Otra vertiente de la producción de estas imágenes es que pudieran funcionar como modelos a escala natural para su posterior ejecución en madera, ejemplo de esto lo menciona Jaime Ortiz con respecto al retablo pintado del ex convento de San Agustín Acolman en el Estado de México.

“(…) al entrar al templo y una vez pasado el coro bajo, se observa a mano izquierda la reproducción policroma de un retablo de estilo churrigueresco; esta pintura pudo servir como modelo a escala natural para posteriormente ejecutar su talla en madera (…)”

La técnica de manufactura de estos casos de estudio, generalmente se ha encontrado reportado el uso de temples y falsos frescos⁷, dichas técnicas fueron las más conocidas y perfeccionadas desde épocas prehispánicas y las más recurridas durante el siglo XVII⁸. Se sabe

³ Autores como: Carlos Flores, Francisco Herrera, Jesús Palomero, Jorgelina Araceli Sciorra, los mencionan como retablo pintado, simulado, ilusionista, fingido, arquitectura fingida, retablo ilusionista de perspectiva fingida. Para este texto se le nombrará como retablo ilusionista.

⁴ Los retablos generalmente están contruidos de madera –pino (variante según la región), cedro rojo, fresno, nogal, caoba, entre otros-; pero también los hay en piedra, alabastro, mármol y otros materiales (Sciorra, s/a: 1).

⁵ Jesús M. Palomero Paramo pág. 51- 84

⁶ J.J. Martín González pág. 15

⁷ Un temple es la mezcla de un pigmento o colorante con un aglutinante proteico, mientras que un falso fresco comienza con un aplanado sin fraguar, se aplica un enlucido a base de cal se pinta empleando colores finamente molidos. Jaime Ortiz, San Agustín de Acolman pág. 39.

⁸ Elena I. E. de Gerlero pág. 12

que la tradición de pintar retablos ilusionistas no desapareció por completo y se mantuvo la tradición ininterrumpida desde el XVI hasta el siglo XIX, ejemplo de esto se aprecia en el muro lateral izquierdo de la capilla de San Juan Bautista en el estado de Hidalgo donde se ubica un gran lienzo pintado al óleo donde se plasma un retablo pintado.

En México hay una gran cantidad de ejemplos de este tipo de bienes inmuebles por destino, unos documentados debido a su hallazgo y otros posiblemente permanecen ocultos tras un retablo de madera o tras capas de encalados.

Entre los ejemplos de retablos ilusionistas en México, que están documentados se encuentran los casos de San Juan Bautista Cuauhtinchan en Puebla⁹ datado de finales del XVI y los del siglo XVIII; la capilla de San Agustín de Acolman en el Estado de México¹⁰, la Iglesia del Carmen Ixmiquilpan en Hidalgo¹¹ y la capilla familiar otomí-chichimeca de Toliman en Querétaro¹².

Contexto

Al suroeste del estado de Puebla se ubica el municipio de Izúcar de Matamoros, cuya historia comienza desde la época prehispánica con los asentamientos del Formativo en la aldea Las Bocas, posteriormente en el Posclásico Tardío es conocido como *Itzocan* y estaba bajo el control de los aztecas. A la llegada de los conquistadores españoles en la segunda década del siglo XVI, estos no pronunciaban bien el nombre y derivó a lo que actualmente conocemos como Izúcar. En el año de 1825 el Honorable Congreso del Estado de Puebla, decreta a Izúcar como ciudad pero le agrega el apellido Matamoros en honor a un insigne insurgente (Martínez, 2014: s/n).

La ciudad de Izúcar de Matamoros está conformada por catorce barrios, los cuales rodean la parte central de la ciudad y se encuentran divididos por el río Nexapa, quedando siete al oriente y siete al poniente. Cada uno de los barrios aparece enlistados en el archivo parroquial por lo menos desde el S. XVII (Martínez, 2013: s/n) y conservan su nombre en Náhuatl agregándosele al principio el nombre de un santo patrón impuesto por los religiosos mendicantes.

Los barrios de Oriente son: Santiago Mihucán, San Diego, San Juan Piaxtla, San Juan Coahuixtla, Santo Tomás, Los Reyes y Santiago Mazatlán; y los de Occidente: Santa Cruz Texcoco, San Bernardino Mexicapan, La Magdalena, La Asunción, San Martín Huaquechula, Santa Catarina y Santa Cruz Coatla (Martínez, 2013: s/n).

El barrio de San Bernardino Mexicapan posee su capilla, la cual comparte el nombre del santo patrono del barrio. El cronista Manuel Sánchez Cruz menciona que este inmueble fue construido aproximadamente en el año de 1683 (Sánchez, 1998: 28), sin embargo no se ha encontrado ningún documento que avale dicha afirmación. La capilla es de planta rectangular con una cubierta de cañón corrido, como anexo del lado izquierdo esta la sacristía. El inmueble aún conserva su estructura original no de esta manera la decoración interna constituida básicamente por yeserías y capas de pintura vinílica. El interior resguarda únicamente un retablo, elementos metálicos y ropaje necesarios para la eucaristía.

⁹ Carlos Flores Marini, El retablo pintado de Cuauhtinchan, pág. 327- 338.

¹⁰ Jaime Ortiz, San Agustín de Acolman, pág. 76- 100

¹¹ Antonio Lorenzo Monterrubio, El retablo pintado en la iglesia del Carmen, Ixmiquilpan, Hidalgo, pág. 57- 69.

¹² Memoria Técnica El rescate y la restauración del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo, Santiago de Querétaro 2004-2009. Pág. 17.

Retablo de madera



Fig. 1 - Vista general del retablo de la capilla de san Bernardino antes de su restauración.
(Fonte: Oscar Zumaya, 2014)

El retablo fue construido en madera tallada, dorada y policromada, advocado a San Bernardino, de autor anónimo, la época de creación es el siglo XVIII, de estilo estípite, está ubicado en el muro testero, consta de un zoclo de mampostería, banco, un cuerpo con cinco calles y un ático, tiene unas medidas máximas de 6 metros de altura por 7 metros de ancho, se encuentra sujetado al muro por medio de tensores de madera. Como obra exenta presenta seis pinturas sobre tabla y 8 esculturas policromadas¹³.

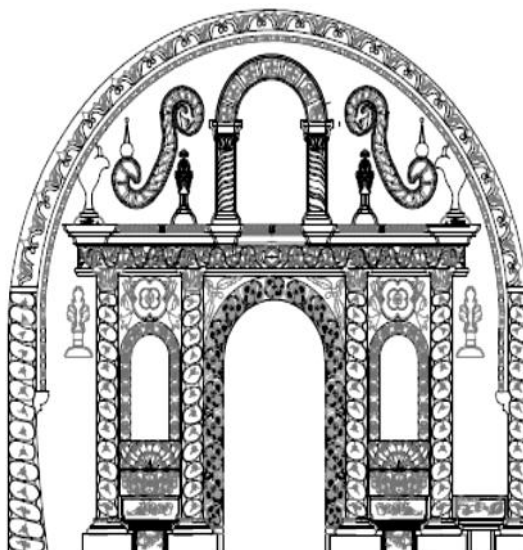


Fig. 1 (izda.) y 2 (dcha.) - Vista general del retablo ilusionista de la capilla de san Bernardino y digitalización. (Fonte: Yamel Mares, 2015 y Benicio Carbajal, 2013)

¹³ Las ocho esculturas que forman parte del retablo de madera son: San Pablo Apóstol, San Pedro Apóstol, Virgen de la Inmaculada Concepción, San Antonio de Padua, Santo Domingo, San Francisco, San Vicente Ferrer y San Bernardino.

Es durante el año 2013 con la primera etapa del *Proyecto de restauración del retablo principal* (...) ¹⁴ que se da en este recinto el hallazgo de un retablo ilusionista, el cual se da en dos momentos: el primero donde se aprecian detalles de formas y colores debido al desajuste de elementos del retablo de madera y el segundo que al desmontar el retablo de madera fue posible verlo de manera general.

Retablo ilusionista

El retablo ilusionista está ubicado en el muro testero, de autor desconocido, la época tentativa es del siglo XVII, posee unas dimensiones máximas de 6.05 x 5.10 metros.

La imagen representada parece una interpretación inconclusa, la cual arquitectónicamente es confusa, sin embargo, lo que se logra apreciar es que está conformada por un cuerpo y ático; y todo esto enmarcado por un arco. La parte inferior de la imagen ostenta un rodapié que sostiene la entablatura –cierra paños- y se aprecian seis basas de las columnas del cuerpo.

El cuerpo está constituido por tres calles delimitadas por columnas de fuste helicoidal y capitel corintio. La primera y tercera calle presenta un nicho con peana, mientras que la calle central ostenta un arco que funge como nicho central. El entablamento delimita el espacio del área del retablo y se aprecian el arquitrabe, friso y cornisa.

El ático está conformado por un arco con columnas entorchadas con capiteles corintios y siete dovelas decoradas con detalles fitomorfos. Este arco está flanqueado por copones seguidos de un roleo con un remate de pináculo y un jarrón.

La decoración está constituida básicamente por detalles fitomorfos –flores de cuatro pétalos- representados en los arcos, frisos, nichos y entablamento. Las columnas del único cuerpo tienen elementos elípticos que simulan las características de una columna salomónica el capitel tiene hojas de acanto, mientras que las del ático todas estas rematadas y en los espacios a los costados del retablo en la parte superior de la columna está representado un copón.

Esta imagen se encuentra circundada por la representación de una moldura en forma redonda, seguido de un guardapolvo perimetral con los mismos elementos elípticos de las columnas.

Debido a que el retablo ilusionista se encontraba detrás del de madera este se conservó muy bien, los estratos pictóricos presentan un buen anclaje a los enlucidos y estos a su vez al soporte de mampostería. Los problemas que realmente ponen en riesgo su permanencia son las grietas provocadas por los movimientos telúricos, las cuales generan desprendimientos.

Identificación de materiales y técnica de manufactura

El identificar los materiales y técnica de manufactura de este caso de estudio, es importante para conocer la naturaleza de los aplanados, enlucidos, pigmentos y colorantes que conforman los estratos pictóricos, cuyos resultados dan la pauta para proponer los procesos y materiales idóneos para su conservación. La metodología empleada para el estudio se describe a continuación.

¹⁴ Huidobro Luis. (2013) *Proyecto de restauración del retablo principal de la capilla de San Bernardino, Izúcar de Matamoros, Puebla*. México: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural- Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Toma de muestras

El estudio comenzó con la toma de 9 muestras estratigráficas: 4 del lado izquierdo y 5 del lado derecho visto de frente, cada muestra incluye dos enlucidos y la policromía que consta de tonos azul, naranja, rojo y ocre.

Este proceso debe hacerse en conjunto con el restaurador, ya que hay que tener muy claro qué y para que quiere identificarse cierto material, con estos puntos claros se hace la selección para la toma de muestras. Para lo cual primero se realizó un registro fotográfico, empleando luz visible y luz UV, esta última tiene la ventaja de fluorecer ciertos materiales así como apreciarse algún repinte y barnices.

Preparación de muestras

Cada muestra fue observada en el microscopio estereoscópico (ME) por el anverso y el reverso, con lo cual se obtuvo información de la distribución del enlucido grueso, fino y capa pictórica, al mismo tiempo se procedió a la separación del fragmento para la inclusión en resina epóxica y posterior al fraguado se pulió mediante lijas de diferente granulometría (800, 1000, 1200, 2400 y 4000) con la finalidad de obtener la sección transversal (Ver **Fig. 4**).

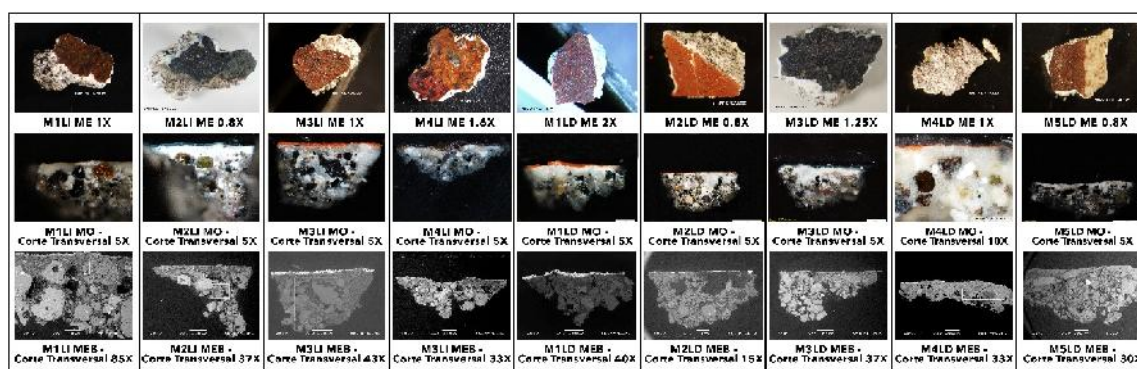


Fig. 4 - Microfotografías de las 9 muestras del retablo ilusionista tomadas con: Microscopio estereoscópico (ME), Microscopio óptico (MO) y Microscopio Electrónico de Barrido (MEB-EDX).

(Fonte: Perla Téllez y Yamel Mares, 2015)

Microscopia óptica

El primer análisis estratigráfico realizado fue la observación y toma de microfotografías de las secciones transversales con cámara (Olympus DP72) y microscopio óptico (MO-Olympus BX51) con luz reflejada halógena, para estudios cromáticos, y microscopio óptico (MO-Olympus BX53) con lámpara de vapor de mercurio (luz ultravioleta), para estudiar la respuesta de fluorescencia inducida por los materiales de las muestras en sección transversal. Se utilizó el programa CellSens Dimension para el registro de microfotografías con aumentos de 5x, 10x, 20x, 40x y 50x.

Microscopia electrónica de barrido (MEB)

Para los análisis mediante MEB-EDS se utilizó un Microscopio Electrónico de Barrido marca Joel JSM-6460 LV; el análisis se realizó por región para tener información química elemental detallada de cada una de las capas por separado y partículas de pigmentos.

Espectroscopia de absorción infrarroja por transformada de Fourier (FTIR)

Para el análisis de las dos muestras que contiene el color azul (M2LI y M3LD) se estudiaron por medio de espectroscopia infrarroja de absorción por transformada de Fourier (FTIR) ya que se trata de material orgánico (colorante); se prepararon diferentes pastillas utilizando la técnica de la pastilla en KBr con un contenido al 1% en peso de cada muestra (índigo, cal y M3LD).

Discusión de resultados

El análisis por medio de microscopía óptica se pudo identificar la distribución, morfología y tamaño de los estratos de cada muestra (ver microfotografías de la **figura 4** y tabla de resultados globales).

Las nueve muestras presentan dos enlucidos un grueso de color blanco translucido mezclado con cargas semi-redondas (verdes olivo, negro, cafés oscuros, blancos, amarillos, etc.) de fenocristales y el fino de color blanca-amarillenta. -La muestra M1LI tiene capa pictórica de color ocre, -La muestra M2LI tiene una capa pictórica de color azul claro y otra más delgada de color azul oscura, -La muestra M3LI tiene dos estratos pictóricos uno de color naranja y otra de color rojo, -La muestra M4LI tiene dos estratos pictóricos uno de color naranja y otra de color rojo, -La muestra M1LD tiene dos estratos pictóricos uno de color naranja y otra de color rojo oscuro, -La muestra M2LD tiene una capa pictórica de color naranja, -La muestra M3LD tiene dos estratos pictóricos uno de color azul y otra de color azul oscuro, -La muestra M4LD tiene dos estratos pictóricos el primero de color naranja y el otro de color rojo oscuro y -La muestra M5LD presenta una capa pictórica bicolor de un lado es de color rojo oscuro y del otro es de color beige claro.

La microscopía óptica con luz ultra violeta nos proporcionó información sobre el comportamiento de cada uno de los materiales presentes en cada muestra por ejemplo (ver microfotografías **figura 5**) en el caso de los enlucidos grueso y fino se observa una fluorescencia uniforme con coloración amarillenta y las cargas se ven totalmente oscuras, para el caso de la capa pictórica de cada muestra se obtuvo que: Las muestras M1LD, M2LD, M4LD, M3LI y M4LI, que corresponden al tono naranja y rojo respectivamente, se comportaron de la siguiente manera; el naranja fluoresce en una coloración vino y la capa roja en coloración negro lo cual quiere decir que se trata de Minio y óxido de hierro respectivamente. Para el caso de las muestras M2LI y M3LD tonos azules no presentaron cambio de coloración, ya que por tratarse de este colorante (azul índigo) no presenta fluorescencia alguna. Finalmente la muestra M5LD se observa en color negro para la capa roja y blanca-amarillenta para la capa beige.

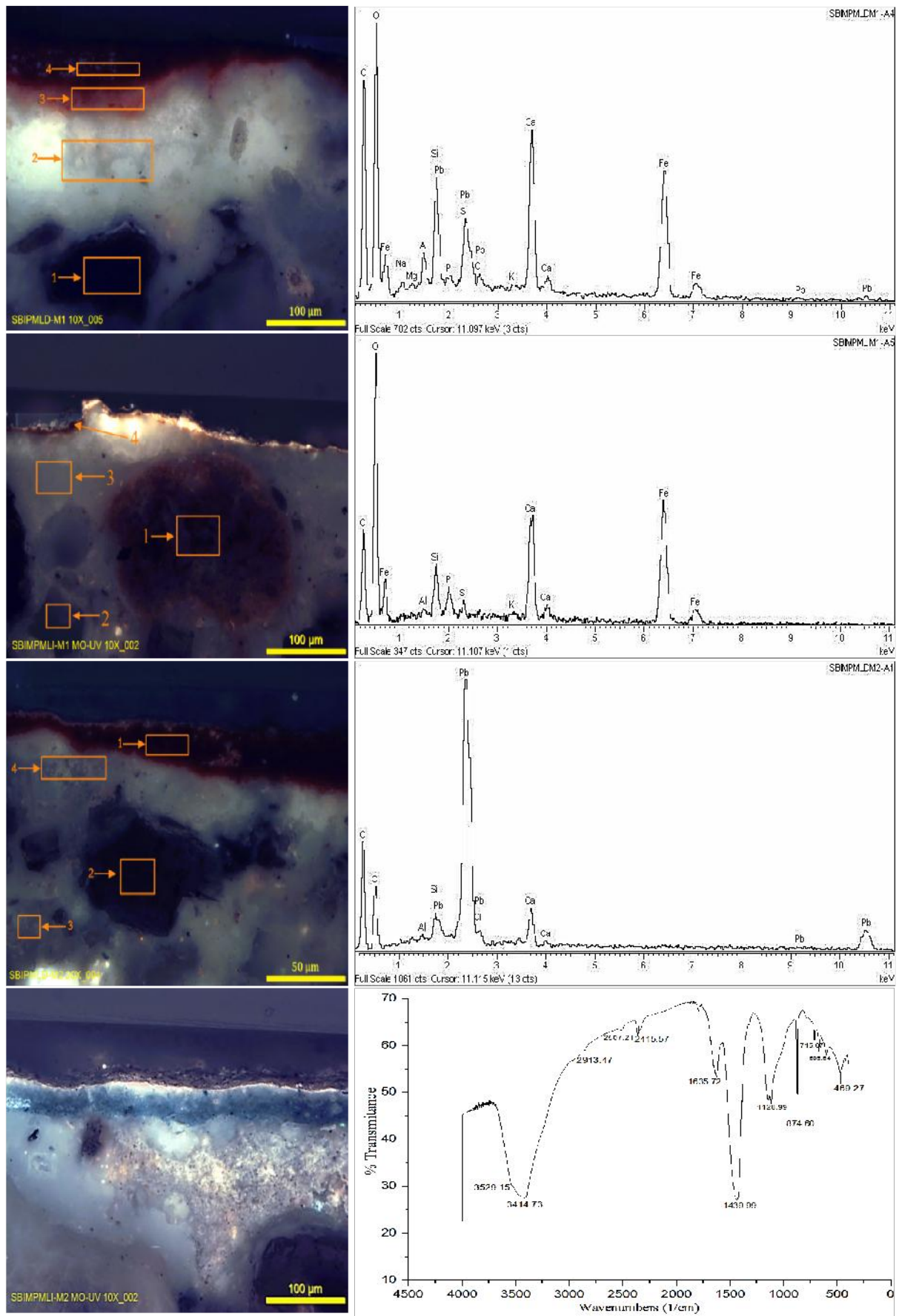


Fig. 5 - Microfotografías de las muestras (M1LD, M1LI y M2LD, M2LI) de secciones transversales estudiadas con: Microscopio óptico y luz ultravioleta (MO-UV) con indicación de las zonas análisis así como los espectros obtenidos de MEB-EDX Y FTIR, respectivamente (Fonte: Perla Téllez, 2014-2015)

Sobre las muestras M2LI y M3LD que corresponden al color azul se utilizó el análisis por Espectroscopia Infrarroja de Absorción por Transformada de Fourier (FTIR), ya que por tratarse de un material orgánico se tuvo que recurrir a esta técnica analítica; obteniendo como resultado que las bandas de vibración que aparecen a $\sim 1439.99\text{cm}^{-1}$, $\sim 874\text{cm}^{-1}$ ~ 715.67 y $\sim 605.60\text{cm}^{-1}$ pertenece al carbonato de calcio; las vibraciones que aparecen a $\sim 3439.18\text{cm}^{-1}$ pertenece a O-H (grupos hidroxilo), $\sim 2365.20\text{cm}^{-1}$ y $\sim 2435.57\text{cm}^{-1}$, $\sim 1625.07\text{cm}^{-1}$, $\sim 677.115\text{cm}^{-1}$ y 469.27cm^{-1} . Con todo lo anterior y sabiendo la composición química ($\text{C}_{16}\text{H}_{10}\text{N}_2\text{O}_2$) de este colorante podemos concluir que ciertamente se trata de azul índigo.

Tabla: Resultados globales obtenidos de las 9 muestras de pintura mural investigada.	
M1LI (muestra 1 lado izquierdo)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 1036.53\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 464.77\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 403.62\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato pictórico ocre de óxido de hierro (Fe_2O_3) ($\sim 131.05\mu\text{m}$).	
M2LI (muestra 2 lado izquierdo)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 2416.40\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 836.10\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 514.60\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato pictórica de color azul de índigo ($\sim 61.99\mu\text{m}$)	
Capa 4: Estrato pictórica de color azul oscuro de índigo ($\sim 5.24\mu\text{m}$).	
M3LI (muestra 3 lado izquierdo)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 3120.17\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 842.22\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 729.51\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato de color naranja de Minio (Pb_3O_4) ($\sim 303.06\mu\text{m}$).	
Capa 4: Estrato pictórica roja de óxido de hierro (Fe_2O_3) ($\sim 156.45\mu\text{m}$).	
M4LI (muestra 4 lado izquierdo)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 1079.50\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 262.42\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 560.65\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato de color naranja de Minio (Pb_3O_4) ($\sim 64.87\mu\text{m}$).	
Capa 4: Estrato pictórica roja oscura de óxido de hierro (Fe_2O_3) ($\sim 14.54\mu\text{m}$).	
M1LD (muestra 1 lado derecho)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 1080.12\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 427.03\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 718.37\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato de color naranja de Minio (Pb_3O_4) ($\sim 426.52\mu\text{m}$).	
Capa 4: Estrato pictórica roja oscura de óxido de hierro (Fe_2O_3) ($\sim 120.61\mu\text{m}$).	
M2LD (muestra 2 lado derecho)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 4088.10\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 710.50\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 536.29\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato de color naranja de Minio (Pb_3O_4) ($\sim 125.70\mu\text{m}$).	
M3LD (muestra 3 lado derecho)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 1618.64\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 451.63\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 352.06\mu\text{m}$).	

Capa 3: Estrato pictórica de color azul de índigo (~74.23µm)
Capa 4: Estrato pictórica de color azul obscuro de índigo (~5.77µm).
M4LD (muestras 4 lado derecho)
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO ₃) (~1539.81µm) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO ₂ , Al ₂ O ₃ , MgO) (~301.54µm).
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO ₃) (~729.98µm).
Capa 3: Estrato de color naranja de Minio (Pb ₃ O ₄) (~67.16µm).
Capa 4: Estrato pictórica roja oscura de óxido de hierro (Fe ₂ O ₃) (~12.86µm).
M5LD (muestras 5 lado derecho)
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO ₃) (~3636.43µm) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO ₂ , Al ₂ O ₃ , MgO) (~835.65µm).
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO ₃) (~311.75µm).
Capa 3: Estrato pictórico bicolor de lado derecho es de color rojo constituido por óxido de hierro (Fe ₂ O ₃) (~18.31 µm) y de lado izquierdo es color beige constituido a base de una mezcla de sulfato de calcio (CaSO ₄) y carbonato de calcio (CaCO ₃) (~34.64 µm)

Conclusiones

En México existe una gran cantidad de ejemplos de retablos ilusionistas unos documentados y difundidos en artículos, divididos en tres variantes: a) aparecen mencionados como parte de un hallazgo, b) los estudiados como parte fundamental del escrito y c) los que solo aparecen como dato curioso.

Actualmente hay especialistas que afirman que estos ejemplos no forman parte de la tipología de los retablos e incluso han llegado a negarlos como una variante artística, y porque no considerarlos cuando en ellos podemos apreciar características arquitectónicas, históricas y artísticas, siendo lo único que los diferencia en la tridimensionalidad, los materiales y técnica de manufactura; sin embargo, en la bibliografía especializada Alfonso Trujillo y Jorgelina Araceli Sciorra los incluyen como parte de la tipología de un retablo.

Izúcar de Matamoros es un municipio que posee una riqueza cultural muy importante teniendo una gran historia de trasfondo sustentada con sus pequeñas pero acogedoras capillas, sus cascos de haciendas azucareras, su artesanía, gastronomía y tradiciones.

La capilla de san Bernardino se presume fue construida en el año de 1683 y el retablo de madera puede fecharse de 1785, gracias a la leyenda de la base de la escultura de San Antonio de Padua, por lo que podría inferirse que este ejemplo muralístico fue realizado entre estas fechas, lo que va acorde con las columnas salomónicas que ostenta la pintura.

Mediante los resultados de los métodos de microanálisis seleccionados, se logró identificar los materiales y técnica de manufactura de la pintura del retablo ilusionista, la cual consistió en la aplicación de un aplanado grueso sobre un soporte de mampostería cuya composición son aluminosilicatos de sílice SiO₂; óxido de aluminio Al₂O₃ e hidróxidos de magnesio -Mg (OH)₂-, seguido de un enlucido fino constituido por carbonato de calcio CaCO₃, el cual funge como soporte para la capa pictórica.

La capa pictórica posiblemente se trate de un temple o un falso fresco, debido a su temporalidad y características organolépticas, sin embargo, queda pendiente la definición del aglutinante para la técnica. La paleta cromática contempla cuatro tonalidades: amarillo (Fe₂O₃-nH₂O), rojo (Fe₂O₃), anaranjado (Pb₃O₄), y azul (C₁₆H₁₀ N₂O₂) que se trata de índigo.

Actualmente se está desarrollando la tercera etapa del proyecto de restauración del retablo de madera y sus ocho esculturas policromadas; se tienen contempladas cuatro temporadas más para dejarlo montado en su sitio original. Por lo anterior el retablo ilusionista quedara nuevamente oculto y parte fundamental de este trabajo fue identificar, documentar y difundir los resultados obtenidos para su preservación.

Agradecimientos

Al Dr. José Ocotlán Flores por los análisis mediante FTIR -Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), al Dr. Gerardo Villa Sánchez - Subdirección de laboratorios y apoyo académico- encargado de la operación del MEB-EDS, al I.Q.I Víctor Santos Vásquez –CNCPC INAH- por la asesoría en los resultados obtenidos, a los prestadores del servicio social de restauración Eva Mariana Olguín Hernández y Luis Arturo Marquina Castillo por su participación en los primeros estudios.

A los arquitectos Arturo Casasola Busteros y Christian Chávez González por los levantamientos arquitectónicos y asesoramiento en cuestiones arquitectónicas; a la artista visual Yamel Mares Sotelo por sus imágenes, todos adscritos a CNCPC INAH, así como al Mtro. Raúl Martínez cronista municipal de Izúcar de Matamoros, Puebla.

Bibliografía

- Artigas, Juan. Retablos de espejos: La desmaterialización de la estructura, México: Universidad Nacional Autónoma de México; Facultad de Arquitectura (México: 2012).
- Conservation and Art Materials Encyclopedia Online (CAMEO), Agosto 8, 2013: http://cameo.mfa.org/wiki/Category:Materials_database
- Doerner, M. Los Materiales de pintura y su empleo en el arte (Barcelona: Reverté, S.A. 2005), 41-120.
- Flores, Carlos. “El retablo pintado de Cuauhtinchan. En Retablos: su restauración, estudio y conservación” (8° Coloquio del Seminario de Estudios del Patrimonio Artístico. México; Conservación, restauración y defensa. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001).
- Front, Jaime. *Memoria Técnica, El rescate y la restauración del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo*, Santiago de Querétaro, 2004- 2009”. (México: Prerensa digital, 2009).
- Formato INAH 000-019 Archivo PDF, para la elaboración de proyectos de restauración en bienes muebles. Obtenido el 18 de junio del 2013: www.inah.gob.mx
- Gerlero, Elena. *La pintura mural durante el virreinato*. En *El arte mexicano* (México: editado por SEP-Salvat, 2ª. Ed., vol. VII, 1986).
- Herrera, Francisco. “Retablos simulados. Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía Occidental” (Atas do IV Congreso Internacional do Barroco Íbero-Americano): 2012.
- Jiménez, Leticia. “Interpretación del sistema constructivo del retablo de San Antonio en San Francisco de Campeche y una propuesta de intervención” (Tesis de licenciatura, ENCRyM- INAH, México, 2014).
- Jorgelina, Sciorra. “Uso y función del retablo, una aproximación estilística”, Historia de las Artes Visuales II. Historia del Arte V. Facultad de Bellas Artes. UNLP. 2013 <http://fba.unlp.edu.ar/historias245/wp-content/uploads/2013/05/Uso-y-funci%C3%B3n-del-retablo-una-aproximaci%C3%B3n-estil%C3%ADstica.-Sciorra.pdf>
- Palomero, Jesús. “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”, IMAFRONTE: No. 5. 1989) 51- 84.
- Pedrola, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas* (4a ed.): (España: Ariel, S.A. 2004).
- Martínez, Raúl. “Algunas consideraciones históricas sobre la conformación territorial y la toponimia de los barrios de Izúcar de Matamoros, Puebla” (2013) [citado el 26 de agosto de 2015]: disponible en <http://historiadeizucardematamoros.blogspot.mx/search?updated-max=2015-01-21T10:41:00-06:00&max-results=10>
- Martínez, Raúl. “Heroica Izúcar de Matamoros, en su 189 aniversario de elevación a ciudad” (2014) [citado el 26 de agosto de 2015]: disponible en <http://historiadeizucardematamoros.blogspot.mx/search?updated-max=2015-01-21T10:41:00-06:00&max-results=10>
- McCrone Atlas of Microscopic Particles, 2005-2012: <http://www.mccroneatlas.com/>
- Monterrubio, Antonio. El retablo pintado en la iglesia del Carmen, Ixmiquilpan, Hidalgo. Boletín de Monumentos Históricos- INAH, tercera época, núm. 8 septiembre- diciembre 2006: #PAG.

Ortiz, Jaime. San Agustín de Acolman, México: Teléfonos de México, 1990.

Sánchez, Manuel. *Izúcar de Matamoros y sus barrios prehispánicos* (México: Izúcar de Matamoros, 1998).

VV.AA, *Artist's pigments a handbook of their history and characteristics*, R.L. Feller (ed.) (Cambridge and Washington: Cambridge University Press and National Gallery of Art, 1986).

***Argentatum.* Folha de prata na retabulística em Portugal**

Tiago Dias¹, Elsa Murta², Cristina Barrocas Dias³, Vítor Serrão⁴



Ouro e Prata. As folhas metálicas sobre retábulos

A produção de um retábulo resulta de um processo coletivo de criação artística, sendo vários os artífices de diferentes ofícios que colaboram nas diferentes fases da sua execução: desde o risco, passando pelo entalhe e assemblagem, até ao douramento e policromia. O revestimento das formas entalhadas com folhas metálicas e policromia, executado pelo pintor-dourador, podia valer-se de um vasto leque de recursos técnicos e materiais para satisfazer o gosto e exigências do encomendante, cuja pormenorização, mais ou menos extensa, pode ser assente em apontamentos aos contratos de douramento e pintura de retábulos, definindo a escolha de materiais, técnicas e motivos a executar⁵.

Bem conhecido desde a Antiguidade, o uso de folhas de ouro e prata para enriquecer ou complementar o trabalho escultórico de objetos lavrados em materiais considerados menos nobres, resulta na transferência de conotações simbólicas com o divino que a estes metais preciosos são atribuídas, sobretudo pela sua capacidade de reflexão de luz⁶. É esta ligação com o divino que torna as superfícies douradas emblemáticas dos ambientes religiosos portugueses, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, contribuindo para a criação de uma atmosfera ao mesmo tempo sumptuosa e espiritual que atrai e cativa o crente⁷.

¹ Doutorando com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/78214/2011) no ARTIS-IHA-FLUL, em articulação com o Laboratório José Figueiredo-DGPC e o Laboratório HERCULES-UÉ.

² Técnica Superior / Conservadora-restauradora de Escultura do quadro do Laboratório José Figueiredo, Direção-Geral do Património Cultural.

³ Professora auxiliar da Universidade de Évora e diretora adjunta do Laboratório HERCULES.

⁴ Professor catedrático e coordenador do ARTIS-IHA-FLUL - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁵ Entre variados contratos publicados, contendo indicações precisas sobre douramento e policromia podem referir-se, a título de exemplo, vários dos publicados nas obras de Domingos de Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação* (Porto: Diocese do Porto, Subsídios para o seu estudo, 1984); Natália Marinho Ferreira Alves, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca: Artistas e Clientela, Materiais e Técnica* (Porto: Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989); Francisco Lameira, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime* (Faro: Câmara Municipal de Faro, 2000).

⁶ Grahame Clark, *Symbols of Excellence: Precious Materials as Expressions of Status* (Melbourne: Cambridge University Press, 1986), 82.

⁷ Alves, *A Arte Da Talha No Porto Na Época Barroca*, vol. I, 183.

Ao ouro é dada uma clara preferência no revestimento das obras retabulares, confirmada pela sua esmagadora prevalência nos exemplares existentes. A preocupação com a qualidade da liga metálica fica patente nas múltiplas referências contratuais à necessidade de utilização de um ouro “fino”, “subido” ou “corado”⁸.

As referências a técnicas de prateamento, quer em documentos contratuais, quer na tratadística de técnicas artísticas, são comparativamente pouco frequentes⁹. Ainda assim, a folha de prata terá sido bastante utilizada, sendo atualmente possível identificar o seu uso tanto em áreas pontuais e bem definidas, como no revestimento integral de retábulos. A inclusão da definição de “prateado” no *Vocabulário Português e Latino*, de 1728, por Raphael Bluteau, revela o conhecimento e utilização desta técnica, sendo descrito como “*cousa coberta com folhas de prata, ou a que se tem dado cor de prata. Argentatus.*”¹⁰.

Manufatura e circulação de pães de prata

A documentação conhecida acerca da atividade corporativa dos pintores-douradores é parca na descrição das técnicas que lhes estavam atribuídas. O Regimento dos Pintores de Lisboa de 1572¹¹ categoriza as várias classes de pintores de acordo com a técnica que estavam habilitados a empregar: pintura a óleo; a têmpera e fresco; e douramento e estofado¹², determinando que o exame para oficial do “*que de dourado ou estofado somente quizer usar*” compreenda a execução de douramento brunido e mate, “*dous palmos de rapado*”¹³, branco brunido e uma encarnação polida¹⁴.

É na regulamentação do ofício de Bate-folhas, “*Official, que bate o ouro, & a prata, & a poder de marteladas o estende em folhas, para pintores, douradores, &c.*”¹⁵ que podem encontrar-se mais referências à manufatura, circulação e utilização de folhas de prata. Dita o citado Regimento de 1572 para este ofício, que o oficial a ser examinado terá de produzir, entre outros, quinhentos pães de prata e quinhentos pães de ouro “*delgado para pintor*”¹⁶. Para além de atestar a produção de folhas de prata para uso de pintores, as determinações do Regimento indiciam ainda uma clara diferenciação entre os “pães delgados” para pintor e os de prata e ouro “grosso” para dourador¹⁷. É ainda merecedora de atenção a proibição estatutária da produção e venda de “*ouro meão*” que é “*de h a banda ouro e doutra prata*” por ser considerado falso e de má qualidade¹⁸.

⁸ Ibid., p. 183.

⁹ Robert Chester Smith, *A Talha em Portugal* (Livros Horizonte, 1962), 15.

¹⁰ Raphael Bluteau, *Vocabulario Portuguez & Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico...* (Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728), vol. VI, 672. - <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>

¹¹ Vergílio Correia, *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui Nobre e sempre Leal Cidade de Lisboa (1572)* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926), 104-105.

¹² A hierarquização dos pintores segundo a técnica de pintura implica, segundo o determinado neste Regimento, que os pintores aprovados para as categorias mais elevadas estavam automaticamente aptos para exercer as técnicas consideradas inferiores, como se pode depreender do disposto para o exame de pintores a óleo: “*E o que assi for examinado pela sobredita maneira ficara examinado de todas as outras cousas aa pintura necessarias E ao ornamento della*” Ibid., p.104., e dos pintores a têmpera e fresco: “*e fazendo o sobredito ficara examinado de todas as cousas aa dita pintura de tempera ou fresco inferiores*” Ibid., 105.

¹³ Poderá avançar-se a possibilidade de este “*rapado*”, ser na realidade “*raspado*” e consistir na técnica de esgrafitado.

¹⁴ Idem, ibidem

¹⁵ Bluteau, *Vocabulario Portuguez & Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico...*, vol. II, 69.

¹⁶ Correia, *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui Nobre e sempre Leal Cidade de Lisboa (1572)*, 25.

¹⁷ Ibid., 25-26. Esta diferenciação pode ser entendida pela distinção entre os ofícios de pintor-dourador e de dourador, atuando este último sobretudo sobre metal.

¹⁸ Este tipo de folha metálica, que terá sido usada como forma de economizar ouro é frequentemente conhecida pelo seu nome italiano “oro di metà” ou alemão “zwischgold”, cf. Myriam Eveno and Elisabeth Martin, “Les feuilles mixtes or-

A aplicação das folhas metálicas

Sendo os procedimentos do prateamento muito similares àqueles do douramento, não é de estranhar que frequentemente as descrições de tratados e receituários não façam distinção entre ambos. Se em muitos casos são omissas as referências à folha de prata, por vezes são mencionados simultaneamente os dois metais, “*Para se dourar e pratar que fique lustroso*”¹⁹, ou aconselha-se para se proceder com a prata do mesmo modo que com o ouro, “*A l’égard de l’argenteure à huile & en détrempe, elle se pratique précisément comme la dorure: ainsi tout ce que l’on dira de l’une peut s’appliquer à l’autre*”²⁰.

Em grandes superfícies, como retábulos, o prateamento a água parece ter sido favorecido sobre aquele óleo, possivelmente para tirar o maior partido de possibilidades técnicas, como a criação de contrastes entre áreas brunidas e foscas. Assim a folha de prata é assente sobre uma estrutura de múltiplas camadas que, apesar de poder apresentar variações materiais, consiste geralmente em: aplicação da encolagem, camada à base de cola animal²¹, que serve de isolamento da madeira e melhora a adesão das camadas seguintes; preparação branca, usualmente disposta em camada dupla com várias aplicações de *gesso grosso* (anidrite) seguidas de *gesso fino* ou *mate* (gesso dihidratado sintético)²²; e a aplicação em várias camadas de bolo, terra argilosa que pode apresentar várias cores²³. A folha de prata era então aplicada sobre a superfície humedecida podendo, após secagem, ser brunida.

Devido à natural propensão da prata para o enegrecimento e degradação, fruto da sua extrema reatividade às condições ambientais, surgem também nos tratados indicações quanto à sua manutenção, aconselhando o uso de uma camada de proteção, usualmente um verniz, como adverte Jean-Félix Watin, “*L’argenteure est susceptible du mauvais air; si on veut conserver sa couleur d’argent, il faut y passer un vernis à l’esprit-de-vin.*”²⁴.

Percebe-se então que, apesar de reconhecida a instabilidade do prateamento, este continuou a fazer parte do repertório técnico de pintores-douradores para a criação de

argent en peinture de chevalet,” in *ICOM CC, 11th triennial meeting in Edinburgh, Scotland* (London: James & James (Science Publishers) Ltd., 1996), 355–59. A sua rápida degradação era já reconhecida por Cennino Cennini, que não o recomenda, advertindo para o seu rápido enegrecimento. Cf. Cennino Cennini and Christiana J. Herringham, *The Book of the Art of Cennino Cennini. A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting*, trans. Christiana J. Herringham, 2ª ed. (London: George Allen & Unwin, Ltd, 1922), 122. <https://archive.org/details/bookofartofcenni00cennuoft>.

¹⁹ BNL, Cod 589, fl.47. Manuscrito anónimo, datado do século XVII, cf. Alves, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca*, p. 198.

²⁰ Philippe Macquer, *Dictionnaire Portatif des Arts et Métiers: Contenant en Abrégé L’histoire, Las Description & La Police Des Arts et Métiers, Des Fabriques et Manufactures de France & Des Pays Etrangers*. (Amsterdam: chez Arkst, 1767), vol. I, 349. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6386190r.r=macquer.langPT>.

²¹ A cola animal extraída do colagénio de peles de animais como cordeiro ou cabrito, muitas vezes referida como *cola de retalho*. O mesmo tipo de cola será também utilizado como aglutinante nas camadas seguintes. Cf. Filipe Nunes, *Arte da Pintura: Symmetria e Perspectiva*, 2ª ed. (Lisboa: na officina de João Baptista Alvares, 1767), 51-52. <http://archive.org/details/artedapinturasym00nune>.

²² Apesar da utilização de sulfato de cálcio (gesso) em várias fases cristalinas ser mais comum em Portugal, as preparações podem ainda ser feitas à base de carbonato de cálcio (cré) ou com a mistura de ambos. Vd. Isabel Pombo Cardoso, “As Camadas Preparatórias em Retábulos e Esculturas Douradas e Policromadas Portuguesas,” in *As Preparações na Pintura Portuguesa Séculos XV e XVI*, ed. Vítor Serrão, Vanessa Antunes e Ana Isabel Seruya (Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013), 167–76.

²³ A escolha do tom de bolo poderá, por vezes denunciar a intenção da utilização da folha de prata, já que alguns tratados referem a utilização de bolo branco, ou branco de chumbo para a execução de prateamento, ao invés dos bolls de cores quentes, que podem ir do amarelo ao vermelho escuro e que são mais adequados ao douramento. Cf. Jean-Felix Watin, *L’art du Peintre, Doureur, Vernisseur.*, 2ª ed. (Paris: Chez Grangé, Imprimeur-Libraire, 1774), 165. <https://archive.org/details/lartdupaintredor00wati>.

²⁴ *Ibid.*, p. 166.

programas de policromia pelo que, apesar de raramente identificados, são numerosos os retábulos que se apresentam total ou parcialmente cobertos por folhas de prata.

A diversidade de vernizes ou velaturas que são aplicadas sobre as superfícies prateadas, alterando os seus valores cromáticos, será o principal instrumento de diferenciação entre as três principais variações técnicas do prateamento, nem sempre de fácil reconhecimento. Esta alteração de cor é reveladora da intenção do pintor-dourador que pode, com o uso de folhas de prata, criar superfícies prateadas, douradas ou de cores cintilantes.

Os desígnios do prateamento, variações técnicas

O tom da prata

Embora, como referido, sejam diminutas as referências a prateamento relacionadas com a produção retabular em documentos contratuais ou de despesa, multiplicam-se os casos de referências ao prateamento de alfaias litúrgicas, com especial incidência sobre o prateamento de castiçais ou tocheiros²⁵, de que existem ainda muitos exemplares nos interiores religiosos portugueses, e a que se juntam alguns objetos específicos em madeira entalhada como as urnas do Santíssimo Sacramento ou de Quinta-feira Santa. Qualquer destes casos tem como propósito a emulação dos objetos de ourivesaria que podem ser encontrados em ambientes mais ricos, resultando em versões menos dispendiosas daquelas lavradas em metal.

As poucas referências documentais que declaradamente revelam a intenção de prateamento em retábulos, em coordenação com ouro e policromia, circunscrevem-no a elementos específicos da figuração entalhada das superfícies retabulares. O seu uso é assim usualmente remetido para a figuração de elementos metálicos como armaduras e castiçais²⁶, podendo ainda ser identificado em representações de materiais diáfanos como nuvens. Em alguns documentos é ainda possível encontrar alusões à utilização de elementos prateados na execução de motivos decorativos, como na imitação de brocados “*com suas Alcachofras de ouro e prata levantados*”²⁷.

Existem ainda algumas figuras que são mais frequentemente representadas com uma aparência prateada, ainda que o restante das superfícies seja dourado: o *Cordeiro Místico* e a Pomba do Espírito Santo. Atente-se, por exemplo no painel central do retábulo-relicário hoje na sacristia de Igreja de S. Nicolau em Lisboa, onde apesar de em toda a superfície metálica ter sido usada folha de prata, apenas na representação do Espírito Santo o tom branco da prata foi mantido (**Fig. 1**). Sobre a restante superfície do retábulo foi aplicada uma camada de douradura que aproxima a sua aparência à do ouro.

²⁵ Tenha-se como exemplo a passagem da “Mémoria das obras...” que se fizeram no Mosteiro de Pombeiro em Felgueiras (1752-1755): “*Para ornato desta banqueta se puzerão quatro castiçais de boa talha e duas jarras, tudo pratiado.*”. Cf. Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação*, vol. IV, 108.

²⁶ Como no contrato de 1745, para o douramento e policromia do retábulo da igreja de Santa Maria de Guiães, que apesar de não ter tido efeito, discrimina bastantes técnicas decorativas na encomenda, ordenando que o pintor-dourador dourará e estofará os “*dous grandes [anjos] do fundo que tem os castiçais nas mãos [...] pratiando lhe a mordente os castiçais*”. Cf. Alves, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca*, vol. I, 277.

²⁷ Contrato de 29 de Abril de 1680 para pintura e douramento do retábulo da confraria de S. Brás e S. José, no convento de S. Francisco, Porto por Manuel Ferreira, publicado em Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação*, vol. I, 489-491.



Fig. 1 – Retábulo-relicário, sacristia da Igreja de S. Nicolau, Lisboa.
(Fotografia de Tiago Dias)

O brilho da prata, a cor do ouro

A mais conhecida, e provavelmente mais disseminada, utilização de folha de prata é na imitação de superfícies douradas. Ao ser revestida com vernizes de matiz dourado (douradura), a superfície prateada toma a aparência do ouro, permitindo o douramento de retábulos de forma mais económica e dificultando, muitas vezes, a sua identificação. Esta técnica de douramento usualmente designada como “prata dourada”²⁸ é conhecida e utilizada desde há muito, existindo uma extensa base documental com múltiplas referências à execução de vernizes dourados para conferir às superfícies prateadas um aspeto áureo²⁹.

Com o emprego de douradura, “*uma composição (que) sobre qualquer prateado de tempera, ou oleo se aplica & o faz parecer propriamente ouro, & sobre prata brunida, melhor*”³⁰, o prateamento recebe um novo propósito, o de produzir um douramento³¹. Apesar

²⁸ Termo que pode gerar confusão com a técnica de produção de objetos de ourivesaria e que implicam a sobreposição de uma camada de ouro sobre objetos lavrados em prata, sendo por isso preferíveis, em nosso entendimento, a utilização de termos como: douramento com folha de prata ou folha de prata com douradura.

²⁹ Sobre a composição e evolução da douradura consultem-se Tiago Dias et al., “‘All that Glitters is not Gold’. Silver Leaf Gilding, Another Means to an End,” *Conservar Património*, GILT-EnArt 2015 Special Issue (n.d.), (submetido); Luis Ángel de la Fuente Rodríguez, “Los Metales Plateados como Policromía (las Corladuras): Análisis-Experimentación y Restauración” (Dissertação de Doutoramento, Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 1999); Enriqueta González-Alonso Martínez, *Tratado del Dorado, Plateado y su Policromía: Tecnología, Conservación y Restauración* (Ed. Univ. Politéc. Valencia, 1997).

³⁰ Bluteau, *Vocabulário Portuguez & Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico...*, vol. III, 298-299.

³¹ Apesar desta definição do termo “douradura”, no primeiro quartel do século XVIII, confirmar o significado que lhe pode ser atribuído documentalmente, pelo menos desde a centúria anterior, “douradura” pode ser ambigualmente utilizado com o mesmo sentido de “douramento”, acabando com o tempo por se confundir. Já em finais de Setecentos na descrição de “douradura” é incluído “*O ouro em folhas assentado por ornato*”. Cf. Antonio de Moraes Silva, *Diccionario da Lingua Portuguesa - Recompilado dos Vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda Edição novamente emendado e muito acrescentado*, 2ª ed. (Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813), vol. I, 640.

de bastante disseminado em território nacional, o recurso a esta técnica é poucas vezes identificado, confundindo-se com o douramento com folha de ouro, o que revela a sua eficácia na emulação de um douramento com ouro e torna muito difícil avaliar a verdadeira amplitude da sua utilização para o douramento de retábulos em Portugal.

Sendo também reduzido o número de referências documentais ao emprego de douradura em Portugal³² podem, ainda assim, encontrar-se algumas coordenadas sobre a utilização desta técnica. Em documento de 1721³³, referente a reclamação de pagamentos devidos ao pintor Manuel Nunes e sócios pelo douramento e pintura das decorações para a procissão do Corpo de Cristo de 1719, pode encontrar-se entre o rol de trabalhos executados o prateamento de remates “*de escultura*”, “*frontispícios*”, “*6 anjos*”, e “*cartões e festões de talha*”, sendo a “*prata toda coberta de douradura*”³⁴.

Já no final da centúria, em 1796, em contrato respeitante à pintura e douramento do já desaparecido retábulo da capela-mor da Sé de Silves por João de Cristo, pode também encontrar-se referência a esta técnica³⁵. Ao pintor é solicitado que “*a caixa do órgão (deve) ser dourada a talha de douradura*”, sendo mais tarde no documento explicitado que no caso do retábulo, “*o dourado não é douradura sim ouro*”³⁶.

De entre múltiplos exemplares de retábulos dourados com folha de prata e douradura, de que o citado retábulo-relicário da Igreja de S. Nicolau é exemplo, é também ilustrativo o conjunto retabular da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira em Samora Correia (**Fig. 2**). Neste conjunto de cinco retábulos, composto por retábulo-mor, dois colaterais e dois laterais, a utilização da folha de prata é dominante, com exceção da área do sacrário do retábulo-mor, onde foi utilizada a folha de ouro.

No retábulo-mor de Samora Correia, a douradura cobre toda a área da folha de prata, deixando prateados apenas alguns apontamentos: nas nuvens e bandeira do Cristo Redentor, representado na porta do sacrário; e na figuração do Sol, da Lua e de uma estrela no trono. É no entanto de nota, que nos retábulos da nave o pintor-dourador, tirando o máximo partido desta técnica, optou por criar áreas contrastantes entre dourado e prateado, utilizando um verniz transparente em áreas definidas e contíguas às de douradura (**Fig. 3**).

Esta conjugação do brilho bimetálico, não sendo inaudita no prateamento de alfaias litúrgicas, onde é procurada a recriação das técnicas de ourivesaria como a prata parcialmente dourada, é muito pouco frequente em máquinas retabulares.

Uma observação atenta deste conjunto permitiu compreender que este douramento com folha de prata assenta, pelo menos em algumas áreas nos retábulos da nave, sobre uma campanha de policromia anterior. Através da recolha, observação e análise de amostras foi possível determinar que a policromia subjacente consiste também na aplicação de folha de prata, neste caso coberta, em algumas áreas, por uma camada verde³⁷. Esta sequência pode indiciar a presença de uma outra variação técnica, que faz recurso do prateamento para a obtenção de cores luminosas.

³² Podendo pôr-se a hipótese de que esta escassez documental possa dever-se, em parte, ao facto de que ao aceitar a utilização de uma técnica de imitação, mais económica, os encomendantes dispensassem a usuais salvaguardas notariais.

³³ Eduardo Freire de Oliveira, *Elementos para a Historia do Município de Lisboa*, (Lisboa: Typographia universal, 1901), vol. XI, 484-488, 519-530, <https://books.google.com/books?id=Pq8ZAQAIAAJ&pgis=1>.

³⁴ Ibid., p. 520-521.

³⁵ Contrato publicado em Lameira, *A Talha no Algarve Durante o Antigo Regime*, 414-415.

³⁶ Ibid., 414.

³⁷ A natureza destas camadas encontra-se ainda sob estudo.



Fig. 2 – Retábulo da capela-mor, Igreja de Nª Sª da Oliveira, Samora Correia.
(Fotografia de Tiago Dias)



Fig. 3 – Pormenor do retábulo colateral, do lado da Epístola, igreja de Nª Sª da Oliveira, Samora Correia.
(Fotografia de Tiago Dias)

O fulgor da cor

A folha de prata prestou-se ainda a servir como base para a criação de cores metalizadas, quando coberta por velaturas de várias cores. Podendo ter vários propósitos, como a imitação de pedras preciosas ou de têxteis sumptuosos, a utilização de velaturas coloridas foi também bastante executada sobre ouro sendo, no entanto, de nota que em algumas ocasiões a superfície prateada parece ter sido preferida àquela do ouro.

Com grande capacidade de reflexão do espectro visível da luz (entre 90-95% da luz incidente)³⁸, o brilho branco da prata permite não só o realce da cor, como a manutenção do matiz desejado, pouco alterando a perceção cromática da velatura que a cobre. Pelo contrário, a aplicação sobre ouro provoca uma alteração no tom, tornando as cores mais amareladas, o que poderá ser indesejável sobretudo quando se pretendam tons frios como azuis e verdes.

Não será por isso de estranhar que na policromia de alguns retábulos, ainda que maioritariamente cobertos por folhas de ouro, tenha sido preferido o prateamento das áreas a que estavam destinadas cores metalizadas. O conjunto retabular da Igreja de Nossa Senhora do Desterro, em Lamego, é disso exemplo (**Fig. 4**): o entalhe do retábulo-mor foi encomendado em 1736 a Manuel Machado e Manuel Martins, enquanto para os colaterais o contrato com Manuel Martins e Manuel Gouveia data de 1738, já o contrato de douramento de todo o conjunto foi celebrado em 1742 com Luís António Ferreira³⁹. Apesar de a documentação não mencionar o uso da prata, é evidente o grande cuidado em pratear as áreas que receberiam velaturas, como as cortinas dos altares colaterais e parte das vestes das figuras (anjos tocheiros, meninos, atlantes) que povoam os retábulos.

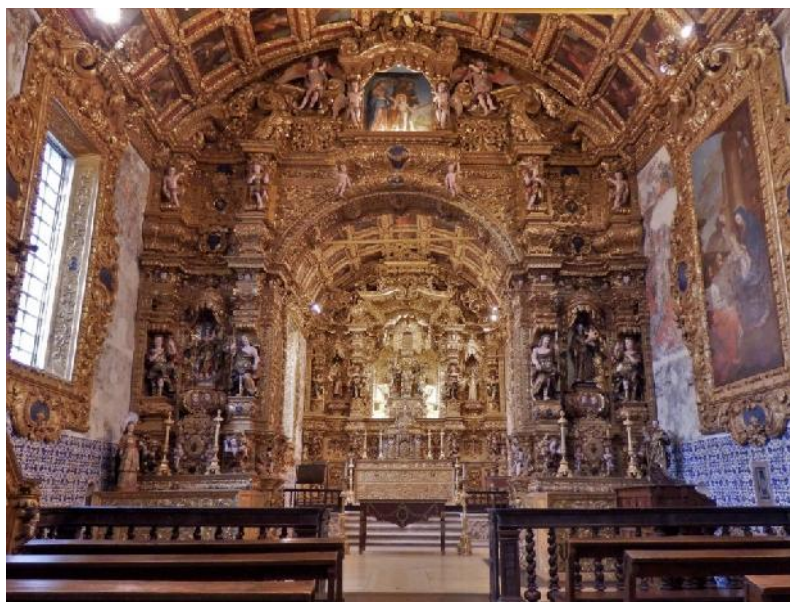


Fig. 4 – Interior da Igreja de Nª Sª do Desterro, Lamego. 1736-1738 (entalhe) Manuel Machado, Manuel Martins, Manuel Gouveia, 1742 (douramento) Luís António Ferreira.
(Fotografia de Tiago Dias)

³⁸ Rodríguez, “Los Metales Plateados como Policromía (las Corladuras): Análisis-Experimentación y Restauración”, 746.

³⁹ Cf. a documentação publicada em Carla Sofia Ferreira Queirós, “Os Retábulos da Cidade de Lamego e o seu Contributo para a Formação de uma Escola Regional: 1680-1780” (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001), vol. II, 36-39 e 40-45. <http://hdl.handle.net/10216/18573>.

Juntamente com elementos que deverão ter permanecido prateados, nas representações de armadura, por exemplo, podem encontrar-se velaturas verdes e vermelhas sobretudo no interior das túnicas das figuras (**Fig. 5**).

A degradação e enegrecimento generalizado da camada de prata não permite, infelizmente, apreciar a articulação destas cores, outrora cintilantes, com as restantes superfícies douradas e policromadas.



Fig. 5 – Anjo tocheiro (pormenor), retábulo dedicado a St^a António, colateral do lado da Epístola.
Ig. De N^a S^a do Desterro, Lamego.
(Fotografia de Tiago Dias)

Considerações finais

A folha de prata pode assumir várias funções ao revestir a superfície dos retábulos, embora a intenção do pintor-dourador nem sempre seja claramente inteligível. Se por um lado algumas variantes da técnica assentam na dissimulação da sua materialidade – caso do douramento com folha de prata – dificultando a sua identificação, por outro a degradação dos materiais, folha metálica e velaturas, pode também impedir a sua leitura e reconhecimento.

A similitude da técnica de prateamento com aquela da aplicação de folhas de ouro contribuirá também para a escassez de referências documentais, sobretudo nos manuais e tratados técnicos. A este reduzido número de alusões deve ainda juntar-se a ambiguidade na terminologia – caso da expressão “douradura” – que poderá induzir em erro a interpretação da documentação existente.

Torna-se relevante, por tudo isto, reavaliar a ocorrência de folha de prata sobre a produção retabular nacional. Ao esboçar, em linhas gerais, três das principais variantes técnicas que recorrem ao prateamento procura-se incentivar uma releitura das fontes para que, através de um olhar atento sobre peças e documentação, possam surgir novas pistas que permitam enquadrar o seu uso no leque de soluções ao dispor de artistas e artífices.

Agradecimentos

Os autores agradecem o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia através da bolsa concedida a Tiago Dias (SFRH/BD/78214/2011) para o desenvolvimento do projeto doutoral subordinado ao tema “*O Prateamento na Imaginária e Retabulística Barrocas*”.

Agradecemos também o apoio a este projeto, através do acesso às peças referenciadas no artigo, por parte das seguintes instituições: Paróquia de S. Nicolau, Lisboa; Paróquia de Almacave, Lamego; Paróquia de Samora Correia.

Bibliografia

- Alves, Natália Marinho Ferreira. *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca: Artistas e Clientela, Materiais e Técnica*. Porto: Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989.
- Bluteau, Raphael. *Vocabulario Portuguez & Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>.
- Brandão, Domingos de Pinho. *Obra de Talha Dourada, Ensambagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação*. Porto: Diocese do Porto, Subsídios para o seu estudo, 1984.
- Cardoso, Isabel Pombo. “As Camadas Preparatórias em Retábulos e Esculturas Douradas e Policromadas Portuguesas.” In *As Preparações na Pintura Portuguesa Séculos XV E XVII*, edited by Vítor Serrão, Vanessa Antunes e Ana Isabel Seruya, 167–76. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.
- Cennini, Cennino, e Christiana J. Herringham. *The Book of the Art of Cennino Cennini. A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting*. Traduzido por Christiana J. Herringham. 2ª ed. London: George Allen & Unwin, Ltd, 1922. <https://archive.org/details/bookofartofcenni00cennuoft>.
- Clark, Grahame. *Symbols of Excellence: Precious Materials as Expressions of Status*. Melbourne: Cambridge University Press, 1986.
- Correia, Vergílio. *Livro Dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui Nobre e Sempre Leal Cidade de Lisboa (1572)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- Dias, Tiago, Elsa Murta, Cristina Barrocas Dias, e Vitor Serrão. ““All that Glitters is not Gold’. Silver Leaf Gilding, Another Means to an End.” *Conservar Património*, no. GILT-EnArt 2015 Special Issue (submetido).
- Eveno, Myriam, and Elisabeth Martin. “Les feuilles mixtes or-argent en peinture de chevalet.” In *ICOM CC, 11th triennial meeting in Edinburgh, Scotland*, 355–59. London: James & James (Science Publishers) Ltd., 1996.
- Lameira, Francisco. *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*. Faro: Câmara Municipal de Faro, 2000.
- Macquer, Philipe. *Dictionnaire Portatif des Arts et Métiers: Contenant en Abrégé L’histoire, Las Description & La Police Des Arts et Métiers, Des Fabriques et Manufactures de France & Des Pays Etrangers*. Amsterdam: chez Arkst, 1767. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6386190r.r=macquer.langPT>.
- Martínez, Enriqueta González-Alonso. *Tratado del Dorado, Plateado y Su Policromía: Tecnología, Conservación y Restauración*. Ed. Univ. Politéc. Valencia, 1997.
- Nunes, Filipe. *Arte da Pintura: Symmetria e Perspectiva*. 2ª ed. Lisboa: na officina de João Baptista Alvares, 1767. <http://archive.org/details/artedapinturasym00nune>.
- Oliveira, Eduardo Freire de. *Elementos para a Historia do Município de Lisboa*. Vol. 11. Lisboa: Typographia universal, 1901. <https://books.google.com/books?id=Pq8ZAQAIAAJ&pgis=1>.
- Queirós, Carla Sofia Ferreira. “Os Retábulos da Cidade de Lamego e o seu Contributo para a Formação de uma Escola Regional: 1680-1780.” Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001. <http://hdl.handle.net/10216/18573>.
- Rodríguez, Luis Ángel de la Fuente. “Los Metales Plateados como Policromía (las Corladuras): Análisis-Experimentación y Restauración.” Dissertação de Doutoramento, Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 1999.
- Silva, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portuguesa - Recopilado dos Vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado*. 2ª ed. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.
- Smith, Robert Chester. *A Talha em Portugal*. Livros Horizonte, 1962.
- Watin, Jean-Felix. *L’art Du Peintre, Doureur, Vernisseur*. 2ª ed. Paris: Chez Grangé, Imprimeur-Libraire, 1774. <https://archive.org/details/lartdupeintredor00wati>.

Proceso vital de los retablos en iglesias menores. La Vera Cruz de San Fernando (Cádiz)

Yolanda Muñoz Rey¹



1. Proceso constructivo

En la Capilla del Santo Cristo de la Vera Cruz encontramos un retablo mayor y cuatro retablos laterales, todos de madera policromada y de estilo claramente neoclásico, pero cuya fecha, autores y circunstancias de su construcción han sido de difícil clarificación.

El Alarife Juan García Quintanilla la termina de construir en 1784, fecha en la que abre al culto y se funda la Hermandad de la Vera Cruz². Esto quiere decir que hubo de tener retablos en esa fecha, pero no tenemos ningún documento o prueba que nos aporte datos sobre ellos. Los primeros documentos que los mencionan son ya de finales del siglo XIX y durante las obras de restauración que llevó a cabo una Escuela-Taller en 2010 aparecieron pinturas murales bajo ellos y firmas de artífices de 1865, además de un escudo mercedario bajo una de las policromías originales. Todo esto nos lleva a una situación de confusión que intentamos desgranar sin aventurar soluciones infundadas.

1.1. Los retablos de estuco de 1784

Si es verdad que en 1784 la Hermandad de la Vera Cruz consigue del Obispado su reconocimiento de fundación, deducimos que fue porque cumplió el requisito impuesto por éste de estar terminada la fábrica de la Capilla y acondicionada para el culto. Y este acondicionamiento requería obligatoriamente la existencia de altares, aunque fueran sencillos, al menos el Mayor, habilitados para acoger a las imágenes, al menos el titular (el Santísimo Cristo de la Vera Cruz), a las que rendir culto.

Si planteamos la posibilidad de que directamente y desde el principio se construyeran los retablos de madera que existen en la actualidad, no tendrían sentido las pinturas murales encontradas en las hornacinas y que quedan totalmente ocultas tras dichos retablos de madera.

Estas pinturas murales se han encontrado formando dibujos de decoración geométrica en rojo y negro en el muro que rodea las hornacinas de los retablos laterales; en estos mismos

¹ Investigadora y Profesora sustituta interina en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla.

² Fernando Mosig Pérez, *Historia de las Hermandades y Cofradías Isleñas* (San Fernando: el autor, 2005). y “Historia de la Hermandad de La Vera Cruz”, última modificación en 2005, www.islapasion.net.

vemos un sol pintado en una de las hornacinas y una “jaula” en otra; en el revestimiento de la hornacina del Altar Mayor quedaban restos de policromía mural imitando un marmoleado en color crema y salmón.

Durante las obras de excavación del suelo tras levantar la solería, se encontraron algunos restos y piezas de yeso.

Todo esto nos hace pensar en la posibilidad de que en principio, y ante la premura de querer abrir la Capilla al culto, la falta de fondos para encargar unos retablos de madera, y después de las indicaciones dadas por la Ordenanza Real de 1777 sobre la idoneidad de los retablos de estuco, el grupo de albañiles que hizo la Capilla habilitara unos retablos de obra con yeso y pinturas murales.

Estos debieron concebirse por sus artífices como de carácter provisional, ya que las pinturas, al menos las conservadas, son muy sencillas y de pobre factura tanto en lo técnico como en la ejecución. Quizás solo consistían en un banco o tabla que hacía las veces de mesa de altar, sobre la que presidía la hornacina, semicircular y con arco de medio punto, horadada en el muro y decorada con pinturas murales su interior y marco. Además la tradición de retablos de estuco es aún muy escasa y limitada en el entorno de la Bahía, y aunque en su decisión de realizarlos así influyeran las teorías neoclásicas de Ureña³ y Ponz⁴ que se discutían en Cádiz en ese momento, y se uniera cierta tradición rural popular de los sencillos altares de obra de las pequeñas capillas de la Andalucía barroca, seguramente siempre estuvo en sus objetivos el de realizar unos retablos y altares de mayor prestancia y acordes con la Capilla.



Fig. 1 (esq.) y 2 (dir.) - El muro de la Capilla tras retirar uno de los retablos laterales, 2011. F.A.; únicos restos de policromía mural encontrados en el altar mayor. Interior de la hornacina, 2011. F.A.

³ Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* (Madrid: 1785).

⁴ Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ellas* (Madrid: 1794, Tomo XVIII), 1-55.

1.2. *Los retablos de madera de la primera mitad del Siglo XIX*

Es obvio que después se realizaron los retablos de madera que hoy existen y que ya en 1865 estaban porque encontramos firmas de esa fecha en el interior de las piezas.

Pero la cuestión más difícil de solucionar es si los retablos de estuco duraron hasta 1865, año en que se hicieran de primera mano los retablos, o si en algún momento con anterioridad a esa fecha se construyeron los retablos y en 1865 sufrieran simplemente una restauración aunque de cierta envergadura, o se sustituyeron por completo.

Si planteáramos la hipótesis de que se realizaron con anterioridad a 1865 unos retablos de madera lo haríamos basándonos en los siguientes supuestos:

Primero, resulta difícil de creer que unos retablos de estuco, en una Capilla además con problemas de humedad casi desde su construcción, duraran 80 años.

En segundo lugar, el escudo mercedario encontrado nos hace pensar sin remedio en la presencia en la capilla del mercedario padre *Quijada* en la primera década del siglo XIX, años en los cuales los retablos de estuco realizados 15 años antes requerirían ya una sustitución. *Mosig*⁵ lo describe como un personaje de gran actividad e iniciativa y que “*aumentó considerablemente la fábrica de la Capilla*” junto a *Quintanilla*, lo que quizás lo llevó a traer de su convento mercedario de Jerez maderas para reutilizar en la construcción de los retablos. La falta de fondos para comprar la madera y la costumbre habitual en esta época de reutilizar las maderas en la construcción de retablos en la época le da posibilidades a esta opción.

Debemos recordar también la escasez de recursos en años previos y durante el asedio francés, y la ingente demanda y acopio de madera que exigía el Arsenal de La Carraca⁶ que necesitaba muchísima madera como materia prima de sus actividades. Había problemas de abastecimiento de este material y en 1766 ya era evidente el agotamiento de los bosques. El poder de la Marina y la prioridad de los objetivos bélicos hicieron que la Armada tuviera el monopolio sobre las existencias de madera, llevando a los propietarios de los bosques de la comarca a mutilar sus especímenes para evitar que crecieran y los confiscara la Marina.

En tercer lugar, el diseño de los retablos está claramente inspirado en los que realiza el arquitecto neoclásico gaditano *Benjumeda* en la última década del siglo XVIII y primeras del XIX y en las directrices dadas por *Ureña*. Si estos retablos no fueron hechos hasta 1865, supuso desde luego un ejercicio de adaptación al neoclasicismo más puro en sus formas y concepto que se realizaba 50 años antes, por parte del carpintero local *José Calandria*, que los firma en este año.

En cuarto lugar, la policromía original al agua sobre estuco es más propia de la primera mitad del siglo XIX que de 1865, año en el que las policromías al aceite y sin estuco son el procedimiento habitual. Igualmente los colores claros de los marmoleados originales son más habituales en las primeras décadas del siglo que en 1865 donde los tonos se vuelven más oscuros.

En el caso hipotético y no demostrado aun documentalmente de que los retablos se hicieran en las primeras décadas del siglo XIX pudo ser incluso antes de 1812 y coincidiendo con la actividad por parte del padre *Quijada* y de *Quintanilla* en completar artísticamente la Capilla defendida por *Mosig*. El padre *Quijada* pudo traer las maderas, pero desconocemos

⁵ Obra cit. 243-267.

⁶ Sobre La Carraca, ver: José Quintero González, *La Carraca. El primer arsenal ilustrado español (1717-1776)* (Madrid: 2004).

al tracista de los diseños, eso sí claramente en la línea de los diseñados por *Benjumeda*, del carpintero que los construyó y de quien doró y realizó la policromía de marmoleados que consideramos de muy buena calidad y factura.



Fig. 3 - Restos de policromía original en el retablo nº 2, 2011. F.A.

Hay que recordar que el 26 de septiembre de 1807 se bendice el Altar Mayor de la Iglesia Mayor Parroquial de la ciudad, hoy desaparecido, y que era de orden corintio y estilo neoclásico construido en madera de cedro y policromado, posible modelo de estos.

Si queremos conocer los carpinteros y pintores que trabajaban durante estos primeros años del siglo en la ciudad y que podrían haber participado en la ejecución de los retablos, la mayor fuente de información han sido sin duda (además del Testamento del arquitecto neoclásico gaditano *Cayon* en el que figuran los artífices de la Capilla de San Antonio en estos años), los Libros de Fábrica conservados en el Archivo de la Iglesia Mayor Parroquial. En ellos quedan anotados todos los pagos que esta Iglesia, la más importante en la ciudad, realiza a artífices de estos oficios que trabajan en ella, y que eran los mejores, y a veces únicos, que existían. En los mismos años en los que se está construyendo la Capilla de la Vera Cruz, la Iglesia Mayor ejecuta un gran número de obras, reformas y mejoras en su fábrica.

Por ejemplo, en 1773 se le pagan trabajos de dorado y plateado al pintor *Antonio Angulo*; desde 1774, el maestro carpintero *Juan del Rey* es el más prolijo de la ciudad y su presencia es constante en los trabajos de la Iglesia y durante muchos años. En 1776, el tallista *Antonio Simón de la Vega* realiza arreglos en el Altar Mayor; en 1778, *Lorenzo Correa* aparece como maestro pintor y dorador; *Diego de Luna*, maestro carpintero realiza en 1778, entre otros años, el Monumento de la Semana Santa; a partir de 1785 y durante varios años, *Mateo Poch* figura como plateador; en 1774 aparece el cristalero *Pedro Texeiro*; en 1775, el carpintero *Francisco Lavado*; en 1776, el platero *Felix de Acosta*; en 1778, el vidriero *Juan Bautista del Pino*; en 1783, el herrero *Antonio Barriounuevo*; en 1783 firma como proveedor de materiales de pintura y dorado *Josef Aovafrio*; en 1799, el tallista *Pedro Bacana*; a partir de 1800, el platero *Josef Roig y Poch*; *Pedro Sánchez* figura en los 70 como carpintero; otros herreros que trabajan en la década de los 80 son *Juan Alonso* y *Juan Jiménez*, *Francisco* y *Gregorio Lozano*, *Francisco Márquez*, *Rafael Barrionuevo*, *Gabriel Narváez*, *Josef Alarcón* y *Juan Cordón*; en 1821 están trabajando como pintores en la ciudad *Francisco del Castillo* y *Narciso Escana*.

Sabemos con seguridad que *Quintanilla* sobre todo coincide en sus labores municipales con los carpinteros *Juan del Rey* y *Diego de Luna*, y con los arquitectos *Cayon* y *Benjumeda*, con los que también trabaja conjuntamente⁷.

Otro posible origen de las maderas mercedarias reutilizadas podría ser la derivación desde el convento de la Merced de Cádiz derribado y reconstruido en 1838 por *Daura*.

1.3. *Los retablos de madera de la segunda mitad del siglo XIX*

Pasemos ahora a analizar los únicos datos que tenemos documentados sobre la realización de los retablos, y que consisten en las dos firmas a grafito que se encontraron, durante las labores de restauración de los mismos, en la Escuela-Taller:

Primero, en el dorso del frontón del ático del Retablo Mayor se encontró escrito a grafito y difícilmente legible lo siguiente: “*Este altar de orden dórico _____ se edificó en el año de 1865 bajo la dirección de José Calandria. Año 1865 del de enero José Bugatti*”.

Segundo, durante el desmontaje del Retablo Mayor, en la tapa del banco, bajo una de las columnas y en una pieza de madera (tablero) en mal estado de conservación se encontró escrito a grafito lo siguiente: “*me colocó Joaquín Gesa Año 1865 1º de Agosto con alluda del pintor Ricardo González*”.

Tercero, a los que se una la grafía encontrada en el muro de la hornacina del segundo retablo y que reza: “*Yo Jorgue Lezo Bugatto año 1865*”.

Primeramente para entender las características de esta actuación retablística debemos recordar cual era la realidad histórica que rodea este año, muy diferente a la que vivieron *Quintanilla* y los artífices de la construcción de la Capilla allá por el año 1775 inmerso en pleno fulgor económico y constructivo.

El siglo XIX fue de crisis, y se tradujo en que a mediados del siglo, de las más de 2000 casas que había en la ciudad, unas 500 estaban en total ruina. En los barrios del Cristo, Pastora, Iglesia, Albina y Callejuelas es donde estaban las construcciones peor edificadas. La mayoría de las calles no estaban empedradas. Después de varios sucesos históricos el despegue en el municipio fue lento y difícil. El alcalde *Pedro María González Valdés* arregló la plaza del Cristo entre otras.

En 1865 se produjo además un hecho de gran trascendencia en la ciudad y fue el *viaje de Isabel II a la Bahía de Cádiz*⁸. Se vivió como un gran acontecimiento social⁹ y a raíz de él la ciudad vivió una euforia urbanística y constructiva, aunque más orientada a las reparaciones que a nuevas construcciones. La actuación que sufren los retablos en 1865 se encuadra plenamente en la euforia constructiva y reformista que produjo este acontecimiento social.

⁷ Archivo Municipal de San Fernando. Apartado: Obras y Urbanismo. Apartado: Gobierno, Libros de Actas Capitulares de estos años.

⁸ Sobre este tema ver: Arístides Ponglioni y Francisco Hidalgo, *Crónica del Viage de SS.MM. y AA.RR. a las provincias de Andalucía en 1862* (Cádiz: 1863).

⁹ Llegaron en barco desde Sevilla y se alojaron en Cádiz en la Aduana. Hicieron varias visitas en Cádiz, visitaron una salina en Puerto Real, la Carraca, y en cada sitio que visitaban se decoraba con un montón de exorno y arquitectura efímera, sobre todo arcos del triunfo y escalinatas. Siguieron un gran programa de actividades. Según las crónicas contemporáneas en todos lados los acogía la multitud muy alegre, que lo vivió como una fiesta. Visitaron la población de San Carlos y luego la ciudad. Fueron desde San Carlos en calesa atravesando la calle Rosario hasta la Iglesia Mayor, después fueron al Ayuntamiento y luego al Observatorio de Marina. No les dio tiempo de visitar el Hospital de San José y el Convento de la Compañía de María.

*Los profesionales*¹⁰ que encontramos en la ciudad estos años son los siguientes. En 1871 en San Fernando trabajan los Maestros de Obras *José Riso* y *José Armario*. En una guía de 1865 de oficios por cada ciudad, figura en San Fernando en el apartado de carpinterías, *José Calandria* (calle San Bernardo, nº 8); como marmolista *Francisco Sánchez* (calle Real, nº 216); como almacenes de maderas están *Antonio García de la Vega* (calle Real, nº 1) y *Cristóbal Tadin* (calle San Marcos, nº 100); como pintores de brocha *Agustín Correa* (calle Santiago, nº 7), *Vicente Gómez* (calle real nº 203) y *Pedro Ternero* (calle San Nicolás nº 38).

Después de recibir el Ayuntamiento la donación de la Biblioteca del *General Lobo y Malagamba*¹¹ para constituirse como Biblioteca Municipal en 1875, *José Calandria* figura dando presupuesto para realizar las estanterías.

Al igual que ocurriera en el apartado anterior, sobre los profesionales que trabajan estos años en la ciudad, casi los únicos datos los encontramos en el Libro de Fabrica del Archivo de la Iglesia Mayor Parroquial:

Así en 1861 hay registrado un pago al maestro carpintero *José Calandria* por su trabajo y el de sus oficiales en componer y acomodar el cancel principal de la parroquia, cuando se quitó del lugar en que se encontraba para darle más extensión a la iglesia. Lo ayudó el albañil *Francisco Camacho*. El pintor fue *Pedro Ternero*, que sigue haciendo trabajos años posteriores. *Calandria* también hizo varias composiciones y dos cómodas para ropa para la Sacristía donadas por *Juana Nepomuceno Morales de los Ríos*. En 1862 *José Calandria* hace los cancelos y otras cosas. “*Tadín Hermanos*” suministra los materiales para que el sacristán *Manuel Sánchez* pinte y dore el órgano, la baranda y el púlpito entre otras cosas. En 1863 el escultor *Manuel García* hace unos arreglos en los ángeles lampareros. *Francisco Sánchez* hace las pilas de agua bendita de mármol. *Manuel Ortiz* también hace piezas de mármol. En 1864 *Manuel Roig* hace algunos encargos de plata. Hay un pago este año por “conducir las maderas para las campanas del Santo Cristo”. En 1867 se le paga a *Pedro Ternero* por pintar al temple el monumento, y al barniz (o sea, al aceite) la parte del sepulcro. En 1870 se pagan trabajos al carpintero *Antonio Domínguez*. Hay anotadas 14 medidas de cera que llevó el padre *Barragán* al Santo Cristo. Se paga al carpintero *Juan Ruiz*. En 1872 se le pagan trabajos a *Francisco Camacho*, albañil que viene trabajando para la iglesia desde hace varios años. Vende materiales de construcción *Félix Ariza*. Se le pagan trabajos a *José Calandria*. Hay un pago a don *Florencio Luna* por la restauración de un Santo Cristo. En 1873 llevan dos o tres años nombrando a un herrero *Picolo*. Se compran paquetes de oro fino en *Ramón López*. Se le sigue pagando a *José Calandria*. Se le paga a *Enrique Ventura* por el dorado, que al parecer ha sido para unas andas para la custodia. Hay una ayuda destinada a la reparación de la Capilla de la Pastora. En 1874 se paga a *José Calandria*. Se paga la pintura y dorado de unas columnas. En 1875 se paga a *José Calandria*. Se le paga a *Florencio Luna* por dorar y pintar cuatro blandones. En 1876 a *Florencio Luna* se le paga por tallar y dorar cuatro angelitos. Se le paga a *José Calandria*. Se le paga a *Florencio Luna* por el oro y jornales en el altar del Sagrario.

El entorno urbano de la Capilla y ella misma parecen vivir este año de 1865 un repunte constructivo y de reformas bastante acusado.

Desconocemos por tanto que alcance tuvieron las actuaciones de los carpinteros *José Calandria* y *Joaquín Gesa* y los pintores *Ricardo González* y *José Bugatti* (o *Jorge Lezo Bugatto*). Si existían ya los retablos de madera, su actuación pudo consistir en una reparación

¹⁰ José Rosetty, *Guía de Cádiz, el Puerto de Santa María, San Fernando y el Departamento* (Cádiz: 1865) 286-306.

¹¹ José Luís Estelrich, “Biblioteca Municipal Lobo de San Fernando”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid: 1915): 25-28.

de los desperfectos que tendrían con toda seguridad, ya que después de tal vez 50 años en una Capilla cuyos problemas de pluviales eran acusados, es casi seguro que necesitaran una considerable restauración. Es posible que la actuación de *Calandria* se redujera a sustituir las piezas de madera deteriorada y podrida por maderas nuevas en las que firmó. Y que *Bugatti* solamente compusiera la policromía que faltara al sustituirse piezas de madera del retablo por otras nuevas.

Otra opción es que la reparación necesaria fuera muy profunda hasta el punto de verse obligado a desmontar todas las piezas de los retablos, reaprovechar algunas maderas y realizarlos completamente de nuevo, pero a imagen y semejanza de los que había.

La última posibilidad (y que creemos poco probable) consistiría en que en 1865 se hicieran por primera vez los retablos de madera y que cuando llegara *José Calandria* a la Capilla no existieran retablos de madera alguno y nos quedaría por definir de donde reutilizó este carpintero un tablero de madera con un escudo mercedario. Quizás lo trajo el padre *Quijada* y se quedara almacenado en la Capilla hasta 1865. También hay que considerar la posibilidad de que tras el derribo de la Capilla de la Salud en 1842 vinieran a la Capilla del Santo Cristo maderas reutilizables.

1.4. *Repintes posteriores*

Cuando se ha procedido a la restauración de los retablos en la Escuela-Taller presentaban todos una capa superior o primera de pintura, que por su técnica y características, creemos realizada como repinte a mediados del siglo XX. Ejecutada con pintura al aceite y desafortunada mano, consiste en marmoleados sin ningún valor artístico superpuestos a la policromía original, dañándola gravemente, ya que es casi imposible eliminarla sin deteriorar la antigua. Los colores utilizados además no tienen ninguna relación con los primeros, ya que este repinte se ha realizado en color blanco, pero sobre todo negro y gris, enmascarando tristemente en su totalidad los luminosos colores neoclásicos e incluso las zonas doradas. En los documentos que se conservan en el Archivo de la Hermandad relativos a estos años se registran labores de pintado y reforma de los retablos.

Es curiosa la circunstancia de que el artífice de dichos repintes no los realizara con la prestancia necesaria, dejando zonas poco visibles para el espectador sin pintar, gracias a lo cual, esas zonas hemos podido observarlas en su policromía original de gran calidad.

2. Análisis formal

Con respecto a un análisis formal, tan solo mencionar que son en claro estilo neoclásico con los elementos característicos (frontón, columnas clásicas, entablamento, banco etc.), y en madera dorada y policromada. La Capilla tiene cinco retablos neoclásicos: el Mayor y cuatro laterales, pareados los enfrentados, aunque tienen pocas diferencias. El retablo mayor siempre albergó desde la construcción de la Capilla en 1784 al titular: el Santísimo Cristo de la Vera Cruz, al que se unen en la segunda mitad del siglo XIX la Virgen del Mayor Dolor y San Juan, co-titulaes. Sobre las advocaciones o imágenes de los retablos laterales ha habido ciertos cambios a lo largo de su historia. En los cuatro altares laterales estarían Nuestro Padre Jesús Nazareno (después sustituido por San José), Nuestra Señora del Carmen y de las Ánimas, María Santísima de Gracia y San Antonio de Padua. Estos altares laterales muestran también en la

zona inferior pequeñas hornacinas que cobijan respectivamente al Niño Jesús de Praga, Santa Rita, la reliquia del Beato Cardenal Marcelo Spínola y la Sagrada Familia.

Desconocemos en cuál de los altares laterales debió rendirse culto a la Virgen de la Merced, de la cual al parecer llegó a existir una Hermandad¹² en la Capilla a principios del siglo XIX. Ha sido en el retablo número 1 donde encontramos restos de un escudo mercedario policromado en las maderas reutilizadas para construirlo, pero no podemos asegurar que fuera ésta la ubicación de la imagen de la Merced.



Fig. 4 (izda.) y 5 (dcha.) - Retablo lateral nº 1, de San José, después de la restauración al término de la Escuela-Taller, con los colores originales, 2012. F.A;

Retablo lateral nº 2, de San Antonio de Padua, después de la restauración, al término de la Escuela-Taller, con los colores originales, 2012. F.A.

3. Proceso de restauración

Entre los años 2010 y 2012 se restauraron los retablos mediante una Escuela Taller. El examen visual preliminar descubrió mucha suciedad, con gran acumulación de polvo y basura, policromías superpuestas no originales de pobrísima factura y bastante desencaje y pudrición de las piezas de madera que los componen. El diagnóstico más detallado se realizó al desmontarlos para proceder a su restauración y realizar catas. La restauración, que se hizo en profundidad, incluyó la ideación de un novedoso sistema de anclaje a la pared, limpieza, refuerzo de las estructuras, reparación de piezas dañadas y reconstrucción de las perdidas, recuperación de la policromía original y estucado, policromado y dorado de las zonas necesitadas de ello.

¹² Fernando Mosig Pérez, *Obra cit.* 285-295.

Bibliografía

- Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ellas* (Madrid: 1794, Tomo XVIII).
- Archivo Municipal de San Fernando. Apartado: Obras y Urbanismo. Apartado: Gobierno, Libros de Actas Capitulares de estos años.
- Arístides Ponglilioni y Francisco Hidalgo, *Crónica del Viage de SS.MM. y AA.RR. a las provincias de Andalucía en 1862* (Cádiz: 1863).
- Carmen Velasco García, *Aspectos urbanísticos y arquitectónicos del siglo XVIII en San Fernando* (San Fernando: 1984).
- Fernando Mosig Pérez, “Historia de la Hermandad de La Vera Cruz”, última modificación en 2005, www.islapasion.net
- Fernando Mosig Pérez, *Historia de las Hermandades y Cofradías Isleñas* (San Fernando: el autor, 2005).
- José Luís Estelrich, “Biblioteca Municipal Lobo de San Fernando”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid: 1915).
- José Quintero González, *La Carraca. El primer arsenal ilustrado español (1717-1776)* (Madrid: 2004).
- José Rosetty, *Guía de Cádiz, el Puerto de Santa María, San Fernando y el Departamento* (Cádiz: 1865).
- Juan Ramón Cirici Narváez, *Arquitectura Isabelina en Cádiz* (Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, 1982).
- Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* (Madrid: 1785).
- Teodoro Falcón Márquez, *Torcuato Benjumeda y la Arquitectura Neoclásica en Cádiz* (Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1974).

A Retabulística Barroca de Lisboa entre o Liberalismo e a Actualidade: Mecanismos de alienação e de conservação de um património.

O papel do Museu Nacional de Arte Antiga

Sílvia Ferreira¹



Introdução

A chegada a Portugal das ideias liberais, dimanadas da Revolução Francesa, introduziu novos olhares sobre o papel das ordens religiosas na sociedade de então². A lei dimanada do governo liberal de 30 de Maio de 1834, que declarou extintas as ordens religiosas em Portugal, teve um papel determinante no futuro do património de arte sacra, mormente no de talha dourada³. Lei criada também para punir e neutralizar os membros do clero, que pautaram a sua acção pelo apoio inequívoco à facção conservadora durante os conflitos que opuseram liberais a absolutistas, as suas consequências para o património perduram até aos dias de hoje. A necessidade premente de fortalecer o regime liberal, aniquilando uma das suas forças de sustentação, aliou-se à ideia de que a riqueza pecuniária das ordens iria de alguma forma reverter para o crescimento económico do país e para uma mais justa distribuição da riqueza entre os portugueses⁴.

A necessária inventariação e avaliação dos bens das ordens religiosas masculinas, as primeiras a conhecer a desamortização do seu património⁵, foram efectuadas em tempo record. Com um vastíssimo património em mãos, o Estado necessitava urgentemente de prover ao seu

¹ Investigadora integrada do IHA/FCSH/Universidade NOVA de Lisboa. Bolseira de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/101835/2014).

² Luís A. de Oliveira Ramos, *Da Ilustração ao Liberalismo*. Porto: Lello & Irmão, 1979; *Colecção de decretos e regulamentos mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino desde a sua entrada em Lisboa até à instalação das Câmaras Legislativas*, 3.ª Série. Lisboa: Imprensa Nacional, 1835.

³ António Martins da Silva, *Nacionalizações e Privatizações em Portugal. A desamortização oitocentista*. Coimbra: Minerva, 1997; Luís Espinha da Silveira, “A venda dos bens nacionais (1834-43): uma primeira abordagem.” In *Análise Social*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. vol. XVI, 61-62, (1980), 87-110.

⁴ António Martins da Silva, “A Desamortização”. In *História de Portugal*, (ed.) José M., Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 5, 1993, 340.

⁵ As ordens religiosas femininas, apesar de extintas, foi-lhes concedido o privilégio de as freiras puderem permanecer nos conventos e mosteiros até à morte da última ocupante, facto que adiou a inventariação dos seus bens.

destino final. Entre este património encontravam-se inúmeros altares e demais talha complementar⁶.

Feitos os inventários preliminares dos bens móveis das ordens religiosas masculinas, vários destinos lhes foram impostos. Aqueles considerados de excepcional qualidade e dignos de conservação integraram as colecções do Estado, nomeadamente peças de pintura, ourivesaria, têxteis, cerâmica, escultura e talha. Resta salientar que o primeiro local para onde as peças de talha dos mosteiros e conventos de Lisboa e arredores foram removidas foi o extinto convento de S. Francisco da Cidade. Local relatado como inadequado, onde a talha e demais objectos deslocados se encontravam em precárias condições de acondicionamento, e onde se iam paulatinamente degradando, sujeitos a variações extremas de temperatura e a humidade. Quanto aos itens que não foram “salvaguardados”, o seu destino foi bem mais gravoso. As ondas de demolições sequentes à desamortização dos conventos masculinos e femininos, em cronologias diferenciadas, bem certo, permitiram o saque das peças móveis, a frequente venda em hasta pública, nos inúmeros leilões que se organizaram nos espaços dos regulares e nas igrejas paroquiais⁷. A deslocação de retábulos e demais talha para igrejas seculares, a pedido dos respectivos párocos, terá sido ainda das situações menos gravosas para este património. A percepção da dimensão da catástrofe para a arte da talha era já nítida em finais do século XIX e inícios do seguinte, quando Alfredo Keil escreve um pequeno livro intitulado: “Collecções e Museus de Arte em Lisboa”⁸. Neste texto, e a contracorrente, Keil defende a preservação da talha portuguesa e do azulejo dos séculos XVII e XVIII. As suas invectivas contra a alienação constante destes objectos artísticos encontram palco concreto nas situações patrimoniais vividas pelos mosteiros de Santa Joana de Lisboa e Santa Clara de Évora⁹. Keil vai ainda mais longe ao sugerir a criação de um museu da talha nas dependências do mosteiro de Santa Joana de Lisboa. A constante sangria desta e de outras formas de arte portuguesa, oriunda das extintas casas religiosas, preocupava o intelectual e o artista, que se insurgia contra a moda do coleccionismo, tanto em Portugal como no estrangeiro, como sintoma de uma sociedade preocupada, não com as questões da cultura e da pedagogia pela arte, mas com a “ vaidade” e a “ostentação”¹⁰.

Como bem nota Irisalva Moita, se para a arte da azulejaria essa opção foi concretizada, por ser levada em consideração em momento adequado, e por o material ser também mais resistente, já para a talha “*não parece que se vá a tempo de algum dia podermos reunir um*

⁶ Sobre este tema veja-se José Alberto Seabra, “A recolha devia fazer-se estugadamente e por completo”. Patrimónios em trânsito: extinguir conventos e criar museus”. In *100 anos de Património. Portugal 1910-210. Memória e identidade*, Jorge Custódio (ed.), Lisboa: IGESPAR, 2011, 35-39.

⁷ Anexado ao processo de venda em hasta pública de bens artísticos da igreja de Alhos Vedros observam-se recortes de jornais de inícios do século XX apresentando anúncios sobre leilões a decorrer nas igrejas de conventos e paroquiais, nomeadamente da igreja de Alhos Vedros. Cf. Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, CJB/C/SET/MOI/ADMIN/011. *Venda em hasta pública de altar e azulejos da igreja de Alhos Vedros*. Acessível em linha em <http://purl.sgmf.pt/149314>. Sobre esta temática veja-se de Clara Moura Soares, “Os Leilões de Património Artístico: uma consequência da Lei da Separação de 1911”. In *Os Leilões e o Mercado da Arte em Portugal - Estrutura, História, Tendências*, A. Fernandes, Luís U. Afonso (eds), Lisboa: Scribe, 2012, 85-95.

⁸ Alfredo Keil, *Collecções e Museus de Arte em Portugal*. Lisboa: Livraria Ferreira e Oliveira, 1905.

⁹ O leilão do convento de Santa Clara de Évora foi mais longe, ao permitir-se a venda de talha dourada para museus dos Estados Unidos, situação sempre denunciada por Keil, ao observar a constante saída do país do património português. Cf. Jorge Custódio, “Alfredo Keil ou o Elogio dos Museus”. In *Alfredo Keil. 1850-1907*, Jorge Rodrigues (ed), Lisboa: IPPAR, 2001, 434.

¹⁰ Cf. *Idem*, 437.

conjunto museológico desses materiais digno do lugar que ocupa a talha portuguesa no quadro artístico nacional”¹¹.

Como é imediatamente perceptível, as várias opções de recolocação destas peças não obedeceram a nenhum plano rigoroso ou pré-determinado, antes atenderam a uma necessidade urgente de dar destino a um vasto e múltiplo património¹². As consequências para este acervo, especialmente aquele de que aqui nos ocupamos, foram devastadoras. As perdas foram incontáveis. Para além da pura e simples aniquilação, derivada de um acentuado sentimento anti-clericalista, que perpassou por toda a segunda metade do século XIX e continuou nos alvares do seguinte, as peças remanescentes foram maioritariamente deslocalizadas e consequentemente descontextualizadas.

O Museu Nacional de Arte Antiga e a salvaguarda do património de talha

Os inventários produzidos pelo Museu Nacional de Arte Antiga são uma das fontes essenciais para o conhecimento das peças que integraram as suas colecções, bem como para o destino das mesmas após essa integração¹³. Outra fonte incontornável é a inúmera correspondência dos seus directores, que mais directamente conviveram com as circunstâncias que os colocaram em contacto com este acervo: José de Figueiredo¹⁴ e João Couto¹⁵. As missivas entre os primeiros directores do MNAA e as entidades que superiormente tutelavam este património, quer com força jurídica, quer com função de aconselhamento: Ministério das Finanças, Comissão Central da Execução da Lei da Separação, Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas, Ministério da Instrução Pública e Belas-Artes e o Conselho de Arte e Arqueologia, foram constantes.

A sistematização da informação relativamente à talha dourada, preocupação que ocupou os conservadores e os directores do MNAA entre os primeiros anos do século XX até cerca de 1960, é uma posição que não encontramos na documentação produzida pela Academia de Belas-Artes, instituição que tutelou mais directamente o património artístico das ordens religiosas com interesse para as colecções do Estado. A Academia, nos seus anos iniciais, dedicou-se essencialmente à formação de artistas, classificação, inventariação e conservação e restauro de obras de arte. De facto, da documentação produzida pela Academia de Belas Artes, concernente aos objectos artísticos, perpassa a preocupação central nos destinos a dar ao acervo

¹¹ Irisalva Moita, “Alfredo Keil, coleccionador e museólogo”, in *Idem*, 394.

¹² Maria Emília de Oliveira Ferreira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos*, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 2001; Raquel Henriques da Silva, “Museus: História e Prospectiva”. In *Panorama da Cultura Portuguesa no século XX*, F. Pernes, (ed.), Porto: Fundação de Serralves, 2002, Maria Isabel Roque, *O Sagrado no Museu: musealização de objectos do culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica, 2011.

¹³ Arquivo Histórico do Museu Nacional de Arte Antiga, “Objectos Procedentes de Conventos e Igrejas”, Dossiers 1 e 2, *Idem*, Colecção de Diversos, Molduras e Mobiliário. O inventário de Diversos fornece-nos informações detalhadas sobre altares e peças avulsas, como colunas, peanhas, capitéis, mísulas, etc. O inventário de Molduras contempla as molduras simples, as de espelhos e aquelas que envolvem pintura ou escultura. Quanto ao inventário de Mobiliário, e relativamente a peças de talha, integra fundamentalmente sacrários.

¹⁴ Sobre a acção de José de Figueiredo enquanto director do MNAA, veja-se entre outros: Teresa Pontes, *Museologia da Arte. Conceitos e Práticas de José de Figueiredo*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1999 e Joana Baião, *José de Figueiredo, 1871-1937. Acção e contributos no panorama historiográfico, museológico e patrimonialista em Portugal*, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014.

¹⁵ AHMNAA, *Registo de Correspondência Remetida*, L.º 1 (1911) a L.º 51 (1962). A figura e acção de João Couto à frente dos destinos do MNAA conheceram abordagem actual por Madalena Cardoso da Costa, “João Rodrigues da Silva Couto e a inovação museológica em Portugal no século XX (1938-1964)”, in *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*. Vol. 6, (2012). Consultável em linha em http://issuu.com/publicacion/docs/vol_6_historia_de_las_colecciones_historia_de_las.

de pintura e de outras artes consideradas nobres, relegando a talha para uma posição de menos valia¹⁶. Por tal, uma avaliação mais acurada sobre os destinos deste património desafecto aos conventos e mosteiros, essencialmente masculinos, torna-se de difícil concretização, já que os inventários destes bens, efectuados aquando das avaliações dos bens móveis dos regulares fornecem-nos escassas informações sobre a sua real existência e os seus destinos mais imediatos¹⁷.

Relativamente à incorporação de obra de talha no MNAA, os inventários demonstram que os edifícios que mais contribuíram para este acervo foram os extintos conventos femininos das Salésias, Trinas do Mocambo, Desagravo, Santa Teresa de Carnide, Mónicas e Santa Marta e os mosteiros dominicanos de Santa Joana, Sacramento de Alcântara e Salvador, todos em Lisboa, bem como as igrejas de Santa Margarida do Lavradio, de Nossa Senhora da Graça de Palhais, de Nossa Senhora do Livramento a Alcântara, de S. Julião da Barra e de S. Nicolau, de Lisboa, esta última com peças já provenientes do convento da Boa-Morte e dos Barbadinhos Franceses. A incorporação de talha oriunda quase exclusivamente de casas religiosas femininas justifica-se pela dilacção no tempo que o inventário do seu património conheceu, relativamente à data da extinção, a qual não correspondeu efectivamente à cronologia do abandono final dos edifícios por parte das religiosas. Só assim se pode compreender que a talha proveniente dos mosteiros femininos de Lisboa tenha tido um tratamento diferenciado daquela dos seus congéneres masculinos. De facto, a acção concertada de José de Figueiredo e da sua equipa na supervisão deste património permitiu a maior salvaguarda do mesmo e uma chamada de atenção para o seu potencial valor patrimonial.

Procurando compreender qual a mais-valia artística que se reconhecia à obra de talha, em confronto com as outras artes, no contexto da sua integração no MNAA, e como esses juízos de valor estéticos condicionaram os seus vários destinos, somos confrontados com o elucidativo texto de uma carta escrita por José de Figueiredo, datada de 22 de Junho de 1911, dirigida ao Inspector da Academia de Belas-Artes, cujo tema principal versa sobre a urgência da demolição do que restava do edifício do convento das Albertas, a fim de se expandir com segurança as instalações do MNAA. Refere o director: *“A única parte a conservar é a igreja que no seu interior é um belo e típico exemplar da arte religiosa do século XVII e que, secularizada e expurgada de algumas excrescências que recentemente lhe foram ajuntadas, ficaria como um interessante anexo ao museu de arte antiga. Aí e em quaisquer compartimentos, que lhe fossem acrescentados /fl. 62/ organizar-se-ia uma exposição permanente de arte religiosa, que, assim a valorizaria no seu ambiente próprio, obtendo-se quase sem despesa... uma mise-en-scène que, lá fora é tão procurada nos museus e só é geralmente obtida com grandes despesas e dificuldades...”*¹⁸.

¹⁶ Documentação consultada em Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Academia Nacional de Belas Artes. Consultável em linha em <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4612144>. Dos inventários da Academia de Belas Artes revelam-se relações de objectos entrados e saídos da instituição com relevância para a pintura e o mobiliário, bem como para os objectos que integraram a exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882. As datas extremas de produção da documentação relevante para o nosso tema são 1836-1885.

¹⁷ Apesar de existirem na documentação do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, à guarda da Torre do Tombo, algumas informações sobre talha que foi deslocada, principalmente para igrejas paroquiais, as informações são mínimas em face do volume do património ainda existente ao tempo.

¹⁸ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida- 1905-1916”, 61-62. 22 de Junho de 1911. Optou-se por modernizar a grafia nas transcrições da correspondência.

A postura que José de Figueiredo avança nesta missiva, relativamente ao património de talha dourada, enformará toda a sua acção enquanto director do MNAA. A nítida percepção de que a igreja das Albertas representava no seu todo um exemplo típico de um interior sacro seiscentista e setecentista a conservar, e que poderia funcionar como espaço expositivo de arte sacra, revela por parte do director um refinado sentido patrimonial que veremos desenvolvido ao longo da sua carreira à frente do Museu.

A importância e o valor que reconhecia ao acervo artístico presente em algumas das igrejas portuguesas, leva-o a aconselhar a sua manutenção, contra a corrente de desmantelamento e descontextualização que grassava no seu tempo. Em missiva datada de 2 de Dezembro de 1915, e endereçada ao Presidente da Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas afirma: *“Fui sempre de parecer que devia desmanchar-se o menos possível da igreja das Salésias por ser internamente uma construção de apreciável valor artístico e nessa ideia nada pedi de início da talha que a guarnecia sendo porem mais tarde e depois da quarta remoção avisado pelo Sr. Gaeiras (...) de que o Exmo. Provedor da Assistência ia mandar por em hasta pública aquela talha disse-lhe que nesse caso iria ali escolher o que pudesse convir ao museu”*¹⁹. Caso semelhante se passou com o rico acervo do extinto mosteiro de monjas dominicanas do Sacramento²⁰.

Em carta datada de 4 de Fevereiro de 1916 dirigida ao presidente da Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas, José de Figueiredo afirma: *“Indo-se porem proceder à venda de grande parte da decoração da Igreja do mesmo extinto convento do Sacramento, vou em conformidade com as indicações de V. Exa. mandar (...) proceder à deslocação das peças que eu tinha ali deixado condicionalmente, na ideia de que a igreja se conservasse intacta...”*²¹.

Outro exemplo marcante de defesa de José de Figueiredo, relativamente à importância de deixar os interiores sacros intactos, é revelado na missiva, que endereça a 5 de Setembro de 1921 ao Ministro da Instrução Pública e de Belas-Artes. Tendo estado em Guimarães a visitar diversos edifícios daquela cidade, chama a atenção do Ministro para o caso da capela de Santa Clara, propondo que: *“a Comissão central de Execução da Lei da Separação não ultime o vandalismo que representa o que por sua iniciativa se fez já infelizmente na capela de Santa Clara daquela cidade. Sem que o seu interior revestisse um valor artístico, digo fundamental, ele tinha sobretudo o necessário para se impor ao respeito daquela comissão, que, /fl. 390/ de resto não devia tocar fosse no que fosse que pudesse representar valor artístico sem o envio das respectivas entidades técnicas. Ora se o vandalismo cometido não é infelizmente de todo remediável maior seria ele vendendo-se e deslocando-se o que nessa igreja ainda está em seu lugar, e que, arranjado e concertado pode ser utilizado como documento de estudo e elemento de turismo, uma vez que se expurgue o que ali há de mais recente”*²².

As advertências de José de Figueiredo prova-se não terem sido levadas em linha de conta, pois em 1924 a Comissão central da Execução da Lei da Separação decide vender em hasta pública toda a talha do extinto convento. Um grupo de cidadãos comprou o retábulo-mor

¹⁹Idem, *Ibidem*, 454-457. 2 de Dezembro de 1915.

²⁰ Sobre a obra de talha do antigo mosteiro de monjas dominicanas do Sacramento cf. Sílvia Ferreira, “Acerca do Carácter Transitório da Obra de Talha. O caso exemplar dos mosteiros de monjas dominicanas de Lisboa”. In *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa*. Cristina Costa Gomes et. al (eds), Lisboa: Alêtheia, 2008, 167-186.

²¹ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida, 1905-1916”, 477. 4 de Fevereiro de 1916.

²²Idem, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 2, 388-389. 5 de Setembro de 1921.

e as ilhargas da capela-mor com a ideia de cedê-los à Comissão de Melhoramentos da Penha, cujo santuário se construía. A talha do retábulo-mor desaparecerá no incêndio de 1939, ardendo no armazém onde estava arrecadada. Felizmente, o Museu Alberto Sampaio tinha adquirido a talha parietal da capela-mor, a qual ainda se encontra à guarda da mesma instituição²³.

Semelhante advertência é feita em carta de 15 de Julho de 1927, desta feita endereçada ao Presidente do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.^a Circunscrição de Lisboa, ao qual recomenda que o altar-mor da igreja do extinto convento de Santa Marta se mantenha *in situ* e que os restantes altares, a serem deslocados, se tenha em atenção a salvaguarda da sua integridade: “(...) *Há ainda outras peças como as que constituem o retábulo do altar-mor, que /fl. 124/ eu entendo que devem ficar no local em que se encontram sem prejuízo para a nova utilização da igreja mas que a serem deslocadas o não devem ser sem prévia consulta ao Conselho da Presidência de V. Exa. Pelo que respeita aos dois altares do século XVIII, que se encontram ao arco que dá para a capela-mor, e os outros dois retábulos que lhe ficam imediatamente próximos e acerca dos quais parece haver pedido a fim de serem aproveitados sem a menor alteração, entendo que devem ser cedidos desde que sejam dadas as garantias de que o seu aproveitamento os não prejudicará*”²⁴.

Figueiredo tinha a perfeita noção do alcance patrimonial da sua acção constante de tentativa de salvaguarda dos objectos de arte dos edifícios desamortizados e dos repetidos entraves que contra ela se levantavam.

Em 1933 escreve ao Secretário-Geral do Ministério da Justiça, em tom algo magoado, lembrando que, na sequência da Lei da Separação das Igrejas e do Estado, foi chamado como delegado do Museu Nacional de Arte Antiga junto dos ministérios da Justiça e das Finanças, em prol do património artístico português. Lembra as dificuldades e as querelas com os organismos locais e reforça que nunca recebeu remuneração adicional nem subsídios para esse trabalho, que o levou a percorrer Portugal de Norte a Sul. Reclamando o reconhecimento pelo trabalho desenvolvido, aponta casos concretos: “*e tenho consciência de ter sido útil ao meu país. Entre muitíssimos outros casos, lembrarei o sucedido com a bela igreja de Camarate, que não existiria hoje sem a minha intervenção, e o que se deu com o recheio do antigo Paço Episcopal de Bragança. Anunciada a sua venda em leilão com uma base ridícula (uma berlinda do século XVIII era avaliada em alguns magros escudos), consegui enriquecer com parte desse recheio o Museu de Lisboa e constitui com o restante o núcleo de onde saiu o museu regional que é hoje um dos principais atrativos daquela cidade transmontana*”²⁵.

A análise desta faceta menos conhecida e abordada do entendimento de José de Figueiredo relativamente ao património de talha permite compreender as suas opções de arrecadação e salvaguarda deste acervo. Mesmo nos casos em que a não destina a ser exposta nas salas do museu, esta tinha a garantia de salvaguarda em depósito, como obra de arte, se não de qualidade excepcional, na sua acepção, pelo menos como testemunho patrimonial que deveria ser preservado, quer como matéria de estudo, quer em vista da sua utilização futura em interiores sacros que o justificassem.

²³ Cf. O estudo de António José de Oliveira, Lúcia Márcia Cardoso Correia de Sousa Oliveira, “A Talha da Igreja do Convento de Santa Clara de Guimarães”. In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003, 119-140.

²⁴ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 3, 123-124. 15 de Julho de 1927.

²⁵ *Idem*, *Ibidem*, L.º 8. 18 de Janeiro de 1933.

Outra das questões centrais para este estudo, e que é frequentemente abordada na correspondência, principalmente de José de Figueiredo, é a necessidade imperiosa de os funcionários do Museu Nacional de Arte Antiga, designados para o efeito, terem preferência na escolha dos objectos de arte dos edifícios desamortizados.

Em missiva de 20 de Novembro de 1912, endereçada ao Presidente da Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas, o director do MNAA informa do próximo leilão a ser efectuado no extinto convento do Salvador, de monjas dominicanas: *“Deve efectuar-se dentro do prazo desta semana, o leilão das alfaias sumptuárias fazendo parte do espólio do extinto convento do Salvador às Escolas Gerais, rogamos a V.Exa queira dar as suas ordens, com a máxima brevidade, a fim de que sejam entregues ao Conservador do referido museu, senhor José Queirós, os objectos mencionados”*²⁶.

Dois anos volvidos, a 6 de novembro de 1914, José de Figueiredo escreve novamente ao Presidente da Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas pedindo: *“providências no sentido de evitar que se efectue qualquer leilão de objectos sob a jurisdição da Comissão da digna Presidência de V. Exa sem que a direcção deste museu que representa para o caso o conselho de arte e arqueologia seja ouvida. Ultimamente efectuou-se em Setúbal o leilão do extinto convento de N.ª S.ª da Soledade sem ser avisada a direcção deste museu e o resultado foi ser prejudicado o Estado e as coleções artísticas a meu cargo (...) Também se efectuou o leilão do extinto convento do Quelhas sem ser ouvida a direcção deste museu (...) e embora o que lá se arrematou não tivesse, ao que parece grande interesse não convém que o facto se repita. Relativamente a este leilão peço a V. Exa para, sendo isso possível ser anulada a venda da talha da igreja respectiva pois essa talha deve ficar na posse do Estado”*²⁷.

No ano seguinte, a 15 de Outubro, preocupação semelhante é veiculada em carta ao Presidente da Comissão Central da Execução da Lei da Separação: *“Tendo por 3 vezes ido à praça a talha do altar-mor da Capela do Livramento e o respectivo arcaz da sacristia e sendo muito baixo o preço oferecido, venho solicitar de V. Exa. se sirva autorizar a remoção dos mesmos objectos para o museu a meu cargo”*²⁸.

Os textos destas e de outras missivas testemunham a constante preocupação em que enviados do Museu estejam presentes em leilões por todo o país, onde se alienam bens da igreja, para além de demonstrarem inequivocamente a indignação do director quando tal não acontece, chegando ao ponto de exigir a revogação das vendas de património considerado de interesse nacional, e que deveria fazer parte das colecções do Estado.

A recolocação de altares e outras peças de talha: contextos sacros e profanos

As primeiras notícias relativas à deslocação de talha dourada, a fim de ser reutilizada em igrejas paroquiais, surgem-nos logo nos processos de inventário e demais documentação produzida ao longo do extenso tempo da desamortização das ordens religiosas em Portugal.

²⁶ *Idem*, “Registo de Correspondência Remetida, 1905-1916”, 119. 20 de Novembro de 1912.

²⁷ *Idem*, *Ibidem*, 263-264. 6 de Novembro de 1914. Sabemos hoje, por investigação recente, que alguma da talha do extinto convento das Inglesinhas, ao Quelhas terá sido cedida à junta de freguesia da Covilhã, que não lhe terá dado uso, pois mais tarde foi enviada para a Igreja de S. João Baptista do Lumiar, a fim de colmatar a perda de um altar da mesma matéria, ardido no incêndio que assolou aquele templo no dia 7 de Fevereiro de 1932. Cf. Sílvia Ferreira, “Os Retábulos de Talha da Igreja de S. João Baptista do Lumiar: entre cataclismos, remodelações e reformas de sentido”. In *Igreja de S. João Baptista do Lumiar. História e Arte*, Fernando Andrade Lemos (ed). Lisboa: Junta de Freguesia do Lumiar, 2016 (no prelo).

²⁸ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida 1905-1916”, 420. 15 de Outubro de 1915.

Sobre este assunto tivemos já oportunidade de escrever²⁹. A pesquisa recente, contudo, veio acrescentar exemplos e dilatar, tanto o território geográfico de recolocação destas peças, como o conceptual, na medida de uma mais alargada percepção deste fenómeno e seus agentes.

Fundamental, uma vez mais, na prossecução dos objectivos deste trabalho, foi a consulta da documentação produzida pelo MNAA.

Os inventários de peças de talha, elaborados pelo museu, referentes quer àquelas provenientes de conventos e mosteiros desamortizados, quer àquelas oriundas de igrejas seculares desactivadas, são elucidativos do manancial deste património. Nem todas as peças inventariadas deram entrada nos depósitos do Museu, o que nos permite compreender melhor a extensão do espólio, bem como o destino de algumas delas.

As várias fases de dispersão e locais de recolocação do património de talha, originalmente à guarda nas instalações do MNAA, é assim entendível na documentação elaborada pelos serviços do Museu³⁰.

Neste contexto de integração e de recolocação assume particular relevância uma carta datada de 14 de Fevereiro de 1915, escrita por José de Figueiredo para o Presidente da Comissão Central de Execução da Lei da Separação. Referindo-se ao recheio da igreja de S. Francisco e Santa Cruz, localizada no Barreiro, considera: “*tendo especial valor como obra de arte nacional a talha que a reveste, valor que para o museu é ainda maior por essa talha, de character inteiramente profano, poder ser adaptável a uma das salas agora em transformação neste museu*”³¹.



Fig. 1 - Sala de talha no Museu Nacional de Arte Antiga. 1912.
(Fonte: Arquivo Fotográfico MNAA)

²⁹ Cf. Sílvia Ferreira, “A Extinção das Ordens Religiosas em 1834 e o seu Impacte na Obra de Talha de Lisboa”. In *Lisboa e as Ordens Religiosas - Colóquio de História e de História da Arte – Actas*, Teresa L. M. Vale, Maria João Pereira Coutinho (eds.), Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2010, 73-87, *Idem*, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras*, Dissertação de Doutoramento em História (especialidade Arte, Património e Restauro), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Vol. I, 2009, 224-255.

³⁰ Entenda-se que toda a talha saída do Museu, o é apenas a título precário, ou seja, a posse continua a ser do próprio Museu, saindo as peças como empréstimo. Sempre que o seu uso já não seja consentâneo com o pedido original, o Museu pode e deve requerer o seu retorno.

³¹ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida 1905-1916”. 14 de Fevereiro de 1915.

Este pedido do director, requisitando a talha da igreja da desafecta igreja de S. Francisco do Barreiro, não surtiu efeito, pois volvidos mais de cinco anos, concretamente a 17 de Abril de 1920, José de Figueiredo escreve de novo ao presidente da mesma entidade estatal, justificando a sua ausência do país, e pedindo de novo que a talha seja entregue ao seu museu: *“Tendo-me ausentado para o estrangeiro, em 1917, por motivos de doença grave (...) não pude ocupar-me com a rapidez que desejava, da transferência para este Museu, da obra de talha que reveste o interior da igreja de S. Francisco do Barreiro. Estava entretanto tranquilo supondo-a ao abrigo de qualquer dano, em vista das recomendações que tinha ali feito às entidades oficiais (...) Com verdadeira consternação porém fui encontrar há dias essa obra de talha mais incompleta do que quando a vira em 1917, tendo sido arrancadas grande parte das almofadas que a constituíam. E, com pasmo, verifiquei a utilização do recinto por forma que explica talvez aquelas mutilações. Chamo para o facto a atenção de V. Exa. por se tratar de uma obra muito valiosa, e comunico a V. Exa. que já providenciei a fim de que a talha seja com a possível brevidade convenientemente transferida para este museu”*³².

José de Figueiredo não desistirá da sua demanda sem apelar para as mais diversas autoridades, chegando mesmo a enviar carta, datada de 22 de Junho de 1921, ao Presidente do Conselho de Arte e Arqueologia. Nesta missiva reforça a ideia da absoluta necessidade de deslocação daquela talha, pela sua excepcional qualidade, pois a igreja estava, ao presente, transformada num palheiro. Reafirma a sua vontade de aplicar a mesma talha na decoração de uma das salas do museu e alerta para o perigo de na eventualidade da delonga desta acção, a mesma poder ser vendida em leilão pela Comissão Central da Execução da Lei da Separação, facto que já lhe tinha sido comunicado por aquela comissão³³.

Sobre o desfecho deste caso não existe na correspondência mais nenhuma indicação. Supomos que o que restou daquele património que José de Figueiredo tanto queria preservar, tenha sido vendido em hasta pública ou desaparecido na voragem do tempo.

A última referência a incorporações de obra de talha durante a vigência do mandato de José de Figueiredo, enquanto director do MNAA, data de 9 de Junho de 1932. Escrevendo ao Director Geral da Fazenda Pública comunica que, em visita às extintas capelas dos Hospitais de S. José e Arroios, mantém a escolha feita anteriormente de um guarda-vento e quatro tocheiros de talha dourada pertencentes à capela do Hospital de Arroios.

A teia de pau-santo e dois tocheiros dos quatro mais pequenos da mesma capela cedem para a igreja do Lumiar que estava em fase de reconstrução após o incêndio que a devastou a 7 de Fevereiro de 1932³⁴.

Os anos 40 e 50 de 1900, invertendo a tendência, vão ser marcados pela saída de peças de talha do museu, com destino aos mais variados locais. O MNAA, sob a direcção de João Couto, sentia o “peso” da acumulação das peças, armazenadas e sem destino concreto em vista. Assim, os vários pedidos que vão chegando ao director, no sentido do seu empréstimo, são considerados como soluções, embora provisórias, para o uso mais condigno de um património sem perspectivas de fruição e para a não menos despicienda situação de falta de espaço de armazenamento.

³² *Idem*, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 2. 17 de Abril de 1920.

³³ *Idem*, *Ibidem*, L.º 2. 22 de Junho de 1921. Sobre o processo de desafecção desta e de outras igrejas da região cf. também Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, PT/ACMF/CJBC/LIS/LOU/ADMIN/012, “Destino dado a móveis, paramentos e alfaías de igrejas encerradas ao culto”, cx. 268. Consultável em linha em <http://purl.sgmf.pt/149243>.

³⁴ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 8. 9 de Junho de 1932.

Em 1945, e respondendo a um pedido do presidente da Junta Autónoma de Estradas, João Couto dá parecer positivo ao empréstimo de um altar proveniente do extinto mosteiro do Sacramento a Alcântara, no dizer do director “sem importância artística”, para a reconstruída capela de S. Lázaro, em Marco de Canaveses³⁵.

Os pedidos sucedem-se e, a 6 de Julho de 1945, João Couto assente ao pedido de Monsenhor Amadeu Ruas, com vista à trasladação para a cadeia do Limoeiro de 2.000 azulejos, um altar de talha dourada, uma tela, um reposteiro, quatro peanhas de talha e dois painéis com molduras³⁶. As peças requisitadas só seguirão para aquele espaço a 29 de Outubro do ano seguinte acrescidas de uma teia de madeira, quatro painéis de azulejos, um lampadário e um sacrário de talha dourada³⁷. Esta capela integrou as seguintes peças: um altar pequeno proveniente da igreja do convento de Santa Joana de Lisboa, com as dimensões 65x1,35x0,45; duas pilastras 0,74x0,20, da mesma proveniência; uma banquetta 1,30x0,14 da mesma proveniência; duas pilastras provenientes da igreja do convento das Mónicas, de Lisboa, 2,06x0,70; três peças entalhadas, provenientes do convento das Trinas do Mocambo, em Lisboa; um bocado de talha para completar a banquetta atrás descrita 3,60x0,14, proveniente da igreja do Sacramento; dois pedaços de talha, 1,06x0,20, a mesma proveniência; um frontal de talha dourada 0,80x2,30, vindo do convento de Santa Teresa de Carnide; um sacrário de talha pequeno, proveniente do mosteiro do Sacramento; quatro mísulas de casquinha dourada 1,05x0,75 de proveniência desconhecida e uma teia de madeira exótica 6,20x0,88 também de proveniência desconhecida. As primeiras sete peças foram utilizadas para construir um altar que, depois de montado, ficou com as seguintes dimensões: 3,60x2,35x10,82³⁸.

O pedido seguinte assume contornos mais complexos e é alvo por parte de João Couto de um empenhamento acentuado.

A 11 de Julho de 1945, João Couto recebe uma carta expedida pelo padre Manuel Gregos, pároco da igreja matriz do Torrão. Na missiva, o religioso dá conta dos esforços empreendidos por essa igreja no sentido do seu restauro e na guarnição da capela-mor com retábulo de talha, em substituição daquele que foi levado em 1940 para guarnecer os interiores da Nau Portugal³⁹. João Couto responde rapidamente ao pároco, a 16 desse mesmo mês, referindo a necessidade de que alguém que conheça bem a igreja do Torrão comunique como se deverá compor o retábulo. O director afirma não possuir já nos depósitos do museu um retábulo completo, mas apenas peças soltas com as quais se poderá montar o altar.

³⁵ *Idem, Ibidem*, L.º 21. 7 de Janeiro de 1945. Sobre a deslocação desta talha cf. igualmente: ACMF, ACMF, PT/ACMF/DGFP1/LIS/LIS/BARTS/120, “Cessão de um altar para capela junto à ponte de Marco de Canaveses”, Cx. 13. Consultável em linha em <http://purl.sgmf.pt/164598>. Quatro colunas provenientes do extinto mosteiro do Sacramento de Lisboa, n.ºs de inventário 485, 488, serviram para montar o retábulo desta igreja.

³⁶ *Idem, Ibidem*, L.º 22. 29 de Outubro de 1945.

³⁷ *Idem, Ibidem*, L.º 24. 29 de Outubro de 1946. Cf. documentação sobre o mesmo assunto em ACMF PT/ACMF/DGFP1/LIS/LIS/BARTS/105, “Cedência de objectos para Capela da Cadeia do Limoeiro”, Cx. 13. Consultável em linha em <http://purl.sgmf.pt/164583>. Duas pilastras com cariátides, provenientes do mosteiro de Santa Joana de Lisboa, n.º de inventário 490 foram para o altar do Limoeiro a 20 de Julho de 1945, o mesmo acontecendo com um frontal de altar proveniente do convento de Santa Teresa de Carnide, n.º de inventário 89. Cf. AHMNAA, “Colecção de Diversos”, 1.

³⁸ AHMNAA, “Objectos de Arte- Obras de arte depositadas pelo Museu em Edifícios do Estado”, L.º 98.

³⁹ *Idem*, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 22. 11 de Julho de 1945.



Fig. 2 - Altar da capela do Centro de Estudos Judiciários, antiga cadeia do Limoeiro, em Lisboa. C. 1950.
(Fonte: Arquivo Fotográfico MNAA)

Apesar dos esforços envidados por João Couto neste assunto, o certo é que a 13 de Junho de 1946 recebe nova carta do pároco do Torrão, Manuel Gregos, reiterando o pedido feito há cerca de um ano atrás⁴⁰. João Couto apressa-se a colocar o assunto superiormente e, a 22 de Junho desse mesmo ano, envia carta ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, certificando que a DGEMN está de acordo com a cedência de um altar e considera o pedido do pároco do Torrão legítimo “pelas circunstâncias em que da sua igreja foi retirada a antiga talha do altar-mor”.⁴¹ Em Novembro do mesmo ano o assunto ainda não estava resolvido, situação demonstrada pelo envio de missiva de João Couto à mesma entidade, referindo que a DGEMN tinha já emitido ofício a respeito da cedência do altar e reforça as circunstâncias do desaparecimento do primitivo altar do Torrão, bem como a justeza do pedido do pároco Manuel Gregos⁴².

No meio dos vários pedidos de cedência de talha para ornamentar capelas, torna-se curiosa a diligência de João Couto, que se revela em carta de 10 de Outubro de 1945. Esta, dirigida ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, pede autorização para continuar o restauro de um altar português de talha dourada do século XVIII, que importaria em 1.680\$00, e que o director pretendia expor no museu⁴³.

Sabemos por registos fotográficos da época, do acervo do MNAA, que o referido retábulo chegou a estar exposto no museu. Actualmente encontra-se desmontado e à guarda do Laboratório José de Figueiredo.

⁴⁰ *Idem, Ibidem*, L.º 23. 13 de Junho de 1946.

⁴¹ *Idem, Ibidem*, L.º 23. 22 de Junho de 1946.

⁴² *Idem, Ibidem*, L.º 24. 15 de Novembro de 1946.

⁴³ *Idem, Ibidem*, L.º 22. 10 de Outubro de 1945. Altar proveniente de Santa Joana, n.º de inventário 508, foi desmontado em 1981 no Instituto de José de Figueiredo. Cf. *Idem*, “Colecção de Diversos”, 2.

O ano de 1946 dá conta do pedido de cedência por parte da DGEMN do cadeiral que foi da extinta igreja de S. Francisco do Barreiro. João Couto oficia ao Director Geral do Ensino Superior e de Belas Artes referindo que: “De facto está nas arrecadações deste museu, e muito danificado, o grande cadeiral da igreja do Barreiro, que há muito dali foi arrancado e que, para nada nos serve, tendo sido, segundo julgo, aqui arrecadado para, mais tarde, ser aplicado em qualquer monumento nacional⁴⁴. O assunto não teve prosseguimento pois, em carta datada de 17 de Julho de 1950, o director escreve novamente ao mesmo presidente dando conta do pedido do presidente do Conselho Administrativo da Fundação Casa de Bragança ao museu, no sentido da cedência do cadeiral que foi da igreja do Barreiro.

João Couto acrescenta: “*Seria com vivo interesse que o Museu veria partir o referido cadeiral e talha anexa, que só servem para atravancar as nossas arrecadações e dificultar o seu arranjo e eventuais mudanças. Salva-se também uma obra de certo merecimento*”⁴⁵. A trasladação da peça será efectuada em Outubro do ano seguinte⁴⁶.

Um empréstimo de talha e outros objectos, com significativa relevância pelo conjunto e pelo destino, é aquele que se efectiva em 1953 a pedido da Câmara Municipal de Almada. Em 1950, a edilidade daquela cidade havia comprado o que restava do convento dos Capuchos, da antiga cerca e alguns terrenos circundantes. As morosas obras de recuperação, que decorreram até 1952 contemplaram a recuperação da antiga igreja conventual⁴⁷.

Para ornamentar a totalmente desprovida igreja do antigo cenóbio capucho foram enviadas do Museu de Arte Antiga, em Agosto de 1951, as seguintes peças: vinte balaústres (destinados ao coro-alto), talha de duas capelas do extinto convento de Nossa Senhora da Esperança de Beja (que serviriam para montar um retábulo)⁴⁸, um lampadário e diversas telas destinada à capela-mor e à nave da igreja. O frontal de talha originário do convento das Trinas do Mocambo, de Lisboa⁴⁹ e a teia de mogno (para a capela-mor) saíram apenas em Março de 1953⁵⁰.

Diversos outros pedidos continuaram a chegar ao Museu das Janelas Verdes. Em 1947, João Couto refere pedido de talha por parte do patriarcado de Lisboa e dispõe-se a ceder a mesma, contra a ida ao museu de pessoa entendida a fim de escolher as peças solicitadas⁵¹. Novamente, em 1959, chega idêntico pedido do pároco da igreja de S. Simão de Azeitão, em fase de restauro, e que necessitava de alguma talha para completar a obra do trono da capela-mor⁵². João Couto mostra-se perplexo, em missiva endereçada ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, pelas contantes requisições de talha ao seu museu: “*Causa-me certa admiração que se recorra ao Museu de Arte Antiga pedindo talha para as igrejas quando nos depósitos da Direcção Geral dos Monumentos Nacionais parece existir muito desse material*”⁵³.

⁴⁴ *Idem, Ibidem*, L.º 24. 21 de Novembro de 1946.

⁴⁵ *Idem, Ibidem*, L.º 31. 17 de Julho de 1950.

⁴⁶ *Idem, Ibidem*, L.º 32. 30 de Outubro de 1951.

⁴⁷ Cf. João Luís Inglês Fontes (ed), *O Convento dos Capuchos. Vida, memória, identidade*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 2013, 104-105.

⁴⁸ AHMNAA, “Colecção de Diversos” 4, n.ºs.º de inventário 625, 625A.

⁴⁹ *Idem, Ibidem*, n.º de inventário 243.

⁵⁰ AHMNAA, “Objectos de Arte -Obras de arte depositadas pelo museu em edifícios do Estado”, L.º 98, *Idem*, “Colecção de Diversos” 4.

⁵¹ *Idem, Ibidem*, L.º 26. 6 de Outubro de 1947.

⁵² *Idem*, “Processos”, 1959 (4-M-8). 15 de Julho de 1959.

⁵³ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 44. 18 de Junho de 1959. A talha existente nos depósitos da antiga DGEMN aguarda estudo e análise que ainda não foram possíveis de avançar por vicissitudes várias.



Figs. 3 (esq.) e 4 (dir.) - Partes de dois altares oriundos do convento de Nossa Senhora da Esperança de Beja, em depósito no MNAA. (Fonte: Arquivo Fotográfico MNAA).



Fig. 5 - Altar-mor da igreja do convento dos Capuchos, em Almada. 2015.
(Fotografia da autora)

Um último pedido de cedência de talha em volume significativo é realizado pelo director do Museu Grão Vasco de Viseu, e imediatamente bem acolhido por João Couto⁵⁴ que, a 18 de Abril de 1962, está já a enviar ao Director-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, o recibo do Museu Grão Vasco, relativamente às peças emprestadas⁵⁵.

Várias outras instituições e igrejas receberam peças de talha provenientes dos armazéns do MNAA, entre elas incluem-se a Embaixada Portuguesa em Berlim que, em Janeiro de 1943 recebeu dois tocheiros de talha prateada, duas colunas de talha do século XVII, provenientes do Convento das Trinas, quatro castiçais do convento das Albertas e mais dois castiçais provenientes do mosteiro de S. Vicente de Fora, todos do século XVIII. Para o Museu Regional de Leiria foram expedidas em Abril de 1958, duas bases de talha dourada oriundas da capela de Santo António da Convalescência. Um arcaz oriundo do convento das Trinas encontrou local de acolhimento na Academia Nacional de Belas Artes e para a Biblioteca Pública de Lisboa foi um facistol em pau-santo do século XVIII, proveniente do convento do Desagravo. Para o palácio da Presidência da República foi, em Maio de 1950, um frontão de talha dourada com figuras, oriundo do convento das Trinas. Para a igreja matriz de Colares deslocaram-se várias peças de talha não especificadas e um sacrário e, para a igreja do Hospital Militar da Estrela foram uma peanha de talha, oriunda da igreja de Nossa Senhora de Palhais. Finalmente, com destino à igreja da Madre de Deus enviaram-se em Dezembro de 1944, um par de tocheiros prateados (lisos), um outro tocheiro, quatro castiçais e uma estante missal, todos provenientes do convento das Trinas.

Notas finais

A fortuna da obra de talha sequente aos eventos analisados ao longo deste texto foi múltipla e desigual. Para a temática em foco, o papel do Museu Nacional de Arte Antiga na gestão deste espólio, importa considerar fases distintas, em face de conjunturas diversas. Se com José de Figueiredo, a palavra de ordem era arrecadar para preservar, em face da facilidade com que o património de talha desaparecia, com João Couto assiste-se a uma política que, sendo aparentemente contrária, não deixa de obedecer a princípios semelhantes. Agora, dispersar significa também conservar.

As primeiras intervenções de José de Figueiredo, correspondentes aos anos iniciais do século XX, pautam-se pela necessidade imperiosa de salvar um património identitário português, e nessa medida, se explicam as suas várias acções, percorrendo o país e escolhendo para o seu museu os exemplares que ele considerava representativos e de excelência artística.

O universo de João Couto é bastante diferente. Passados os anos mais turbulentos dos efeitos patrimoniais da desamortização, importava repensar o lugar do espólio à guarda do Museu. Torna-se evidente, pela documentação consultada, que para o segundo director do MNAA, era imperioso aliviar os depósitos da instituição. As peças de talha, pelo seu carácter

⁵⁴*Idem, Ibidem*, L.º 50. 14 de Fevereiro de 1962.

⁵⁵ *Idem, Ibidem*, 18 de Fevereiro de 1962. As peças que deram entrada no Museu Grão Vasco foram as seguintes: Alçado e quatro figuras (8 peças) provenientes do mosteiro de Santa Joana, de Lisboa, n.ºs de inventário 512-515 (anjos) 509-516 Diversos; partes de um retábulo da mesma proveniência, n.º de inventário 586; duas pilastras provenientes do convento de Santa Teresa de Carnide, n.ºs de inventário 554 e 555, duas colunas da mesma proveniência, n.ºs de inventário 558 e 559 (mais tarde foram para o depósito do Vidigal e depois para o Gabinete do Presidente do Instituto do Património, em Março de 1988); duas folhas de um remate provenientes do convento das Salésias, n.ºs de inventário 595 e 596; mísulas e quatro tabelas provenientes da igreja matriz de Palhais, n.ºs de inventário 213, 214, portas e ombreiras da mesma proveniência, n.ºs de inventário 314, 315, mísulas provenientes do convento das Albertas, n.º de inventário 146.

volumoso, de difícil acondicionamento e, pensava-se, fraco potencial museológico, seriam certamente encaradas como dispensáveis. A estratégia passou, assim, por ceder grande parte deste património.

A extrema mobilidade dos objectos de talha, a sua própria essência, que se presta à desmontagem e à consequente polarização dos vários componentes, propiciou a sua diáspora e consagrou uma fase absolutamente novel na história desta arte.

A reinvenção de estruturas, conseguida através da utilização de diferentes peças com proveniências distintas, inaugurou uma nova categoria dentro da arte da talha. Para além das estruturas já nossas conhecidas, e que se compaginavam com as classificações estilísticas propostas por historiadores como Germain Bazin, Robert Smith, ou mais recentemente Francisco Lameira, temos de acrescentar agora outra: a dos híbridos.

Frequentemente, estes retábulos, analisados sem conhecimento da sua história, induzem o observador em erro. As montagens, por vezes, bastante bem conseguidas, iludem olhares e estimulam interpretações menos correctas. A partir de agora, todo o olhar terá de ser em primeiro lugar analítico e crítico. O século XIX brindou-nos com a possibilidade da reinvenção e a talha foi um dos veículos materiais que melhor se prestou à recriação de formas reportadas a matrizes anciãs.

Índice de autores

Volume 2

Araújo, Filipa	91
Cabezas García, Álvaro	15
Candeias, António	155
Cardoso, Pedro Vasconcelos	115
Carvalho, Ana Rita	27
Carvalho, Maria João Vilhena	167
Dias, Cristina Barroca	227
Dias, Tiago	227
Fernandes, Adília	9
Fernández García, Nohemi Sarahy	215
Ferreira, Carolina	155
Ferreira, Sílvia	247
Franco, Anísio	167
García Menéndez, Bárbara	41
Gil, Flávio Antonio Cardoso	105
Gomes, José Vieira	205
Gomes, Sofia	155
González Estévez, Escardiel	79
González López, Maria José	141
Gutiérrez Peña, Joaquina	67
López Calderón, Carme	51
Lorena, Mercês	155
Martín López, David	127
Muñoz Rey, Yolanda	237
Murta, Elsa	181
Murta, Elsa	227
Nascimento, Glória	155
Remígio, André Varela	167
Sainz Magaña, Elena	67
Sandu, I. C. A.	195
Serrão, Vítor	227
Téllez Cruz, Perla	215

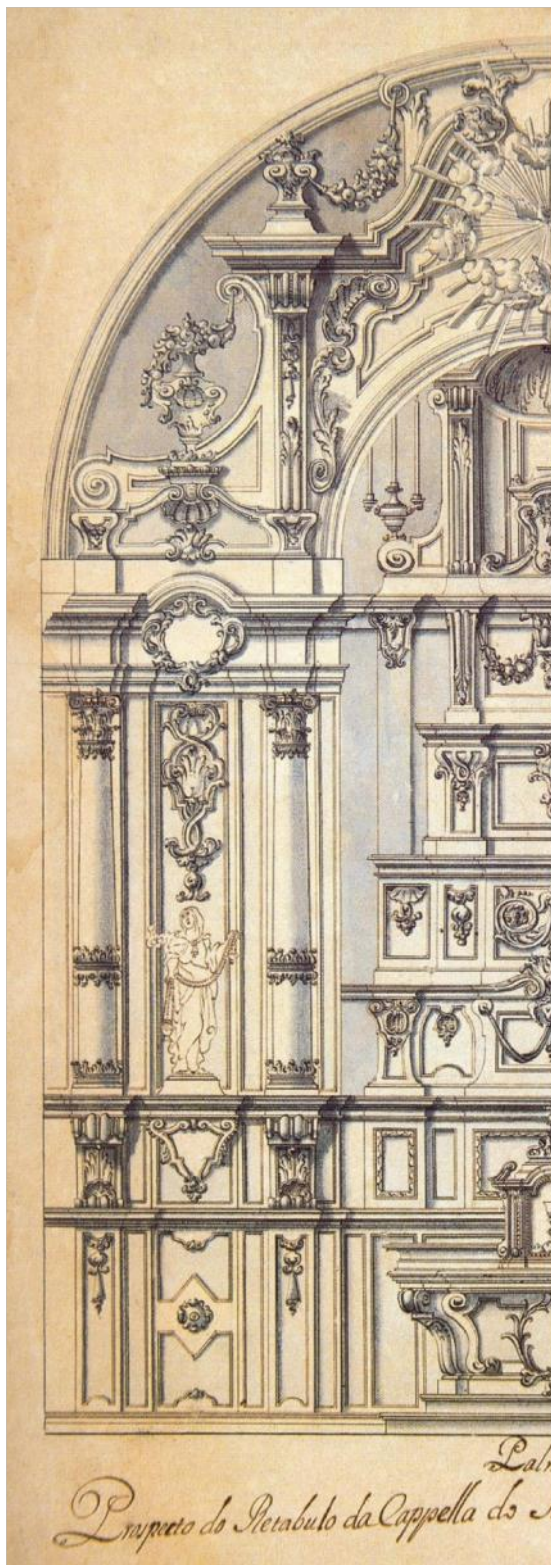
Índice

Volume 1

Apresentação.....	9
Introdução.....	11
Parte I - O Retábulo Ibero-americano: Identidades, transferências e assimilações	13
Contributos para o estudo do Retábulo no Mundo Português: os Prenúncios do Triunfalismo Católico (c. 1580 – c. 1620).....	15
<i>Francisco Lameira</i>	
Trasvases e influjos entre la retabística española y americana: La Nueva España en el proceso asimilador y de maduración creativa (siglo XVI).....	27
<i>Francisco Javier Herrera García</i>	
El retablo escultórico en la Corona de Aragón: los mallorquines Antoni Verger (ca. 1555-1635) y Jaume Blanquer (1579-1636), artífices del cambio del Renacimiento al Barroco	41
<i>Bartolomé Martínez Oliver, Francisco Molina Bergas</i>	
Sobre la composición de las pinturas en los retablos: el juicio del ensamblador y teórico español Antonio de Torreblanca.....	51
<i>Carmen González-Román</i>	
Retábulos e imagens dos mosteiros beneditinos de Tibães e do Rio de Janeiro em confronto: identidades, transferências e assimilações.....	65
<i>Agnès Le Gac, Paulo Oliveira, Maria João Dias Costa, Isabel Dias Costa</i>	
A Talha do Estilo Nacional em Minas Gerais: trânsito de oficinas entre Portugal e Minas Gerais no primeiro quartel do século XVIII	79
<i>Alex Fernandes Bohrer</i>	
Notas sobre a vida e obra do entalhador lisboeta Francisco de Faria Xavier.....	89
<i>André Guilherme Dornelles Dangelo, Aziz José de Oliveira Pedrosa</i>	
La obra retabística en la Nueva España del pintor y dorador Francisco Martínez (1723-1758).....	101
<i>Ligia Fernández Flores</i>	
Entre arbaletas, corações flamejantes e símbolos eucarísticos: Francisco Vieira Servas	113
<i>Beatriz Coelho</i>	

André Soares e a arte do retábulo	123
<i>Eduardo Pires de Oliveira</i>	
Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito Novohispano	135
<i>Fátima Halcón</i>	
O conjunto de retábulos da cidade de Itapeceira, Minas Gerais, Brasil: identidades, transferências e assimilações	149
<i>Gustavo Oliveira Fonseca</i>	
O Retábulo Paulista: morfologia, particularidades e influências	163
<i>Mateus Rosada, Maria Ângela Pereira de Castro, Silva Bortolucci</i>	
Retábulo da Igreja de Santo Alexandre em Belém do Pará: traços e transposições	177
<i>Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy</i>	
Os retábulos de António José Landi na Amazónia lusitana.....	189
<i>Isabel Mendonça</i>	
El mecenazgo indiano en el desarrollo de la retablística barroca vizcaína: el caso del Valle de Gordexola	203
<i>Julen Zorrozuza Santisteban</i>	
Jerónimo de Albás y el Cípris de la Catedral de México	217
<i>Oscar Flores Flores</i>	
La difusión barroca de las columnas salomónicas en los retablos españoles, sicilianos y del Nuevo Mundo: algunos ejemplos	231
<i>Stefania Tuzi</i>	
Transferencias estéticas entre los retablos de Sevilla y Minas Gerais en el ocaso del siglo XVIII.....	247
<i>Carlos Javier Castro Brunetto</i>	
Parte II - O Retábulo e o espaço: desenho, arquitetura, pintura e escultura	259
Carpinteros y ensambladores en la estructura del Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla	261
<i>Teresa Laguna Paúl, Fernando Guerra Librero, Eduardo Rodríguez Trobajo</i>	
La mesa de trabajo de un constructor de retablos	277
<i>Luis Huidobro Salas, Yunuen L. Maldonado Dorantes</i>	
El cambio de propiedad como generador de modificaciones estructurales y estéticas en retablos.....	287
<i>Benjamín Domínguez Gómez</i>	
A ação mecenática e o percurso dos artistas na construção do circuito retabular da diocese de Lamego entre os séculos XVI e XVIII	299
<i>Carla Sofia Ferreira Queirós</i>	

Del “telero” al Retablo, modelos icónicos y narrativos: pintura de historia vs pintura devocional en el marco español de la segunda mitad del siglo XVI.....	313
<i>Matteo Mancini</i>	
El retablo fingido sobre lienzo en Castilla y León. Uso y difusión de novedades en los diseños de retablos en el siglo XVII.....	323
<i>Ramón Pérez de Castro</i>	
Retablos fingidos en la azulejería talaverana.....	339
<i>Fernando González Moreno</i>	
Retábulos fingidos na pintura mural portuguesa.....	353
<i>Joaquim Inácio Caetano</i>	
Retábulos de alvenaria com policromias no Norte Alentejo.....	367
<i>Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro</i>	
O estudo da ornamentação retabular na igreja setecentista de São Francisco de Assis, em São João del-Rei.....	377
<i>Patricía Urias</i>	
Fé e espetáculo: o retábulo franciscano no Nordeste do Brasil Colonial.....	387
<i>Ivan Cavalcanti Filho, Maria Berthilde Moura Filha</i>	
Índice de autores.....	401



I SIMPÓSIO DE HISTÓRIA DA ARTE

O Retábulo no Espaço Iberoamericano: Forma, função e iconografia

26 e 27 de novembro de 2015

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa

Organização

Instituto de História da Arte – FCSH/NOVA
/ Medieval and Early Modern Art Studies
Research Group



Apoios



Mais informações:

retabuloiberoamericano.wordpress.com/

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto estratégico do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (UID/PAM/00417/2013).

Crédito da imagem: José António Landi – Pormenor de retábulo para o altar-mor da Sé de Belém. Desenho à pena, aguarelado, 300x170 mm. Rio de Janeiro, B.N.R.J., Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira – Prospectos de cidades, villas, povoações, edificios..., da Expedição Philosophica do Para, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba, 1784-1792, VII.
© <http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belem>
<http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belem>

“A eleição de três vertentes de análise – forma, função e iconografia – constituiu o mote para a abordagem histórico-artística da retabulística no vasto território ibero-americano e veio a traduzir-se no livro que seguidamente se apresenta. Nele, o leitor poderá encontrar ampla reflexão sobre os artistas e respectivas oficinas, capazes de conceber as “máquinas” retabulares de pequeno ou grande porte; a construção e a definição do perfil dos mecenas e agentes do mercado artístico na execução dessas obras; a identificação e a análise da dimensão material dos retábulos; as leituras multifacetadas dos complexos programas iconográficos e ornamentais dos mesmos. Em todos os textos agora publicados, (...) os autores procuraram salientar a importância plástica e simbólica dos inúmeros exemplos analisados, salientando, sempre que possível, as especificidades autóctones e as interações artísticas estabelecidas com os contributos exógenos.”

